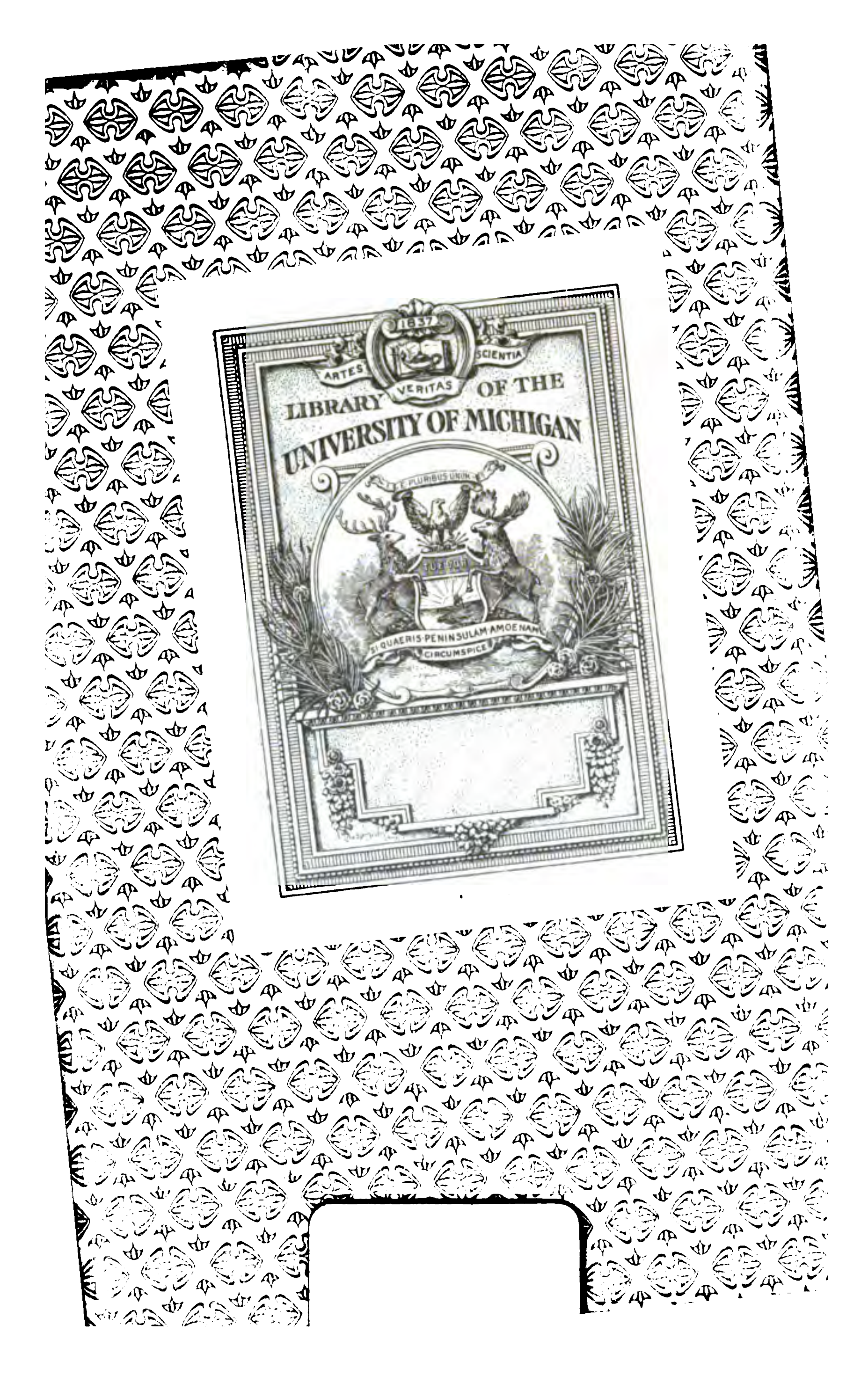
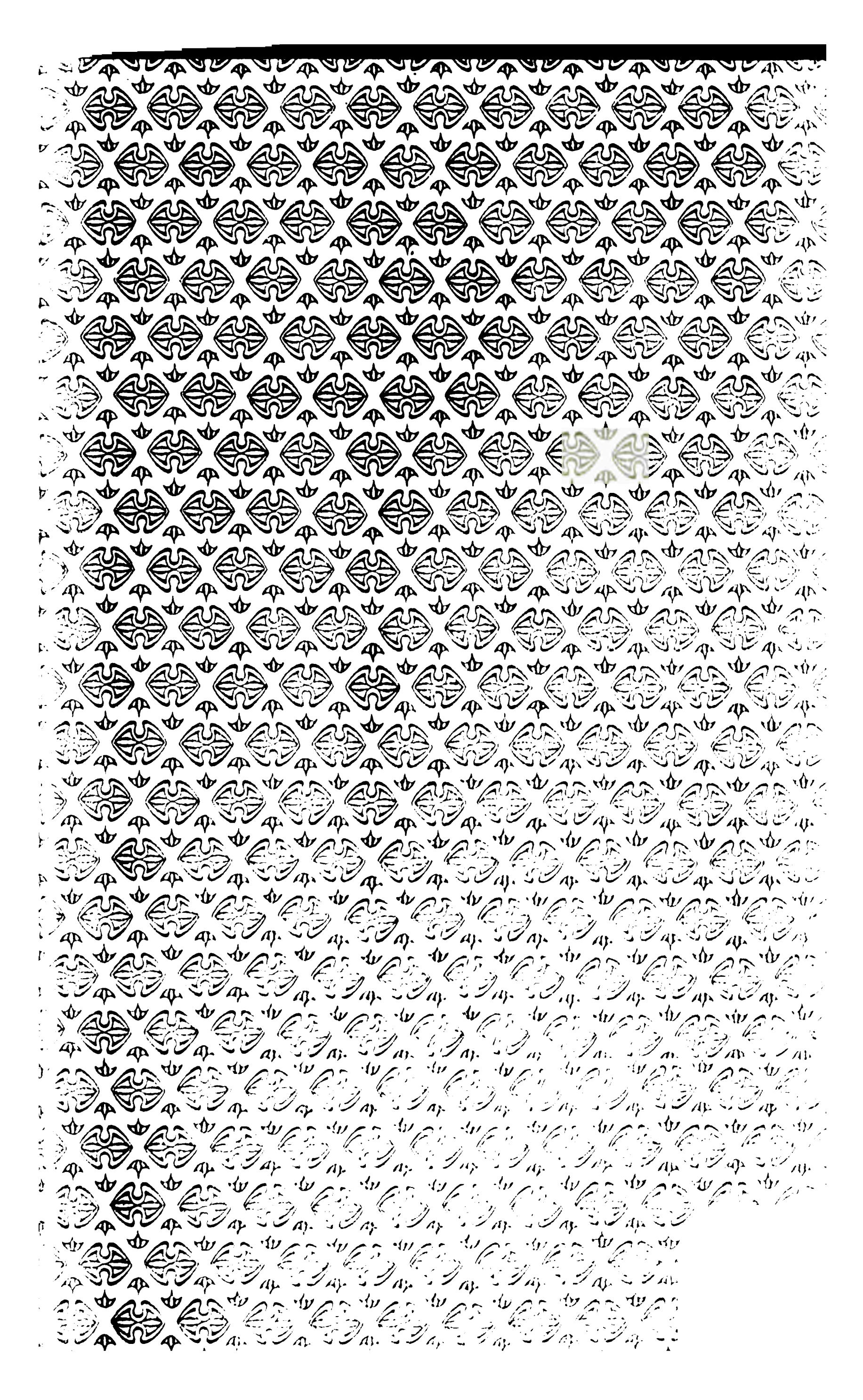
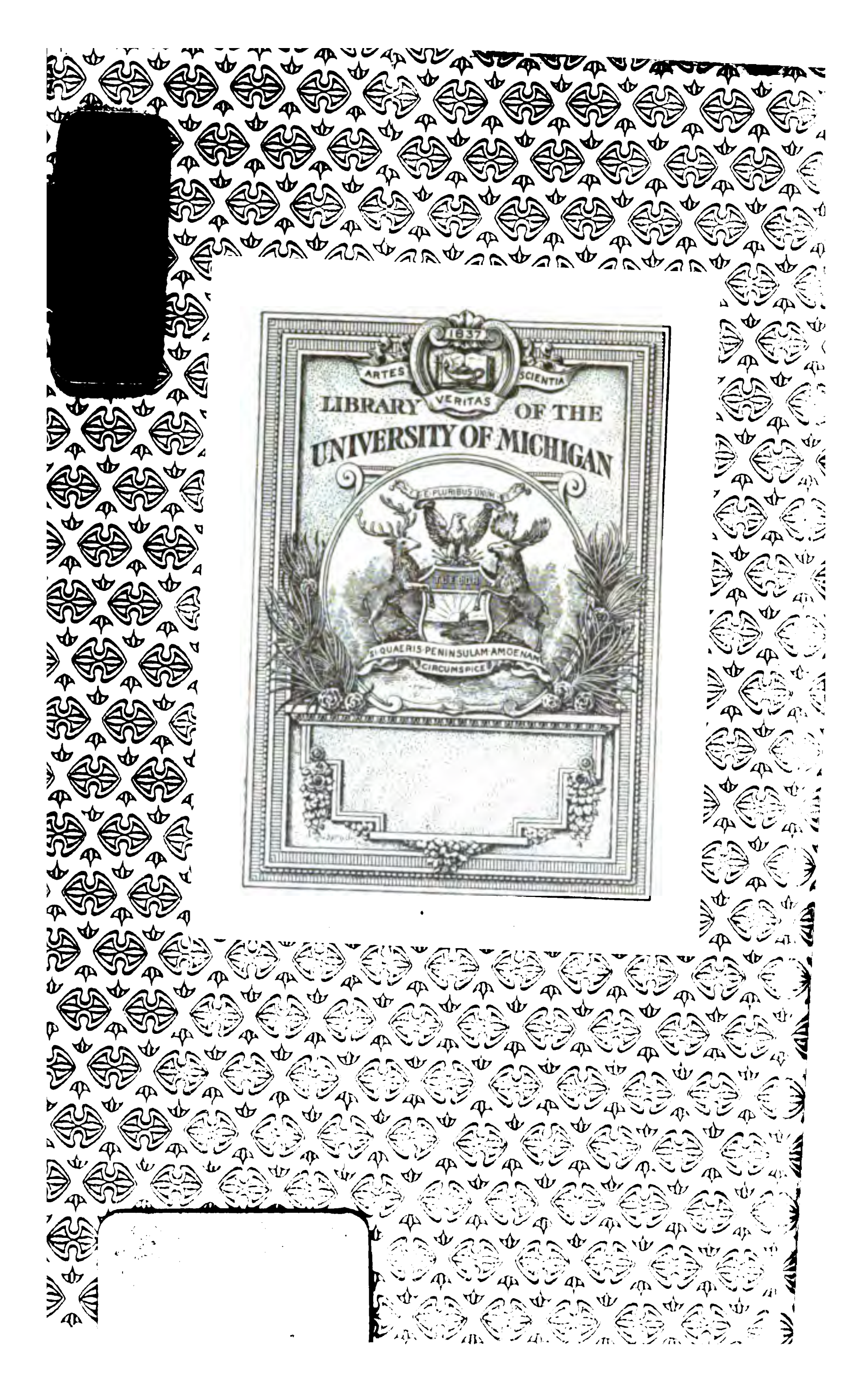
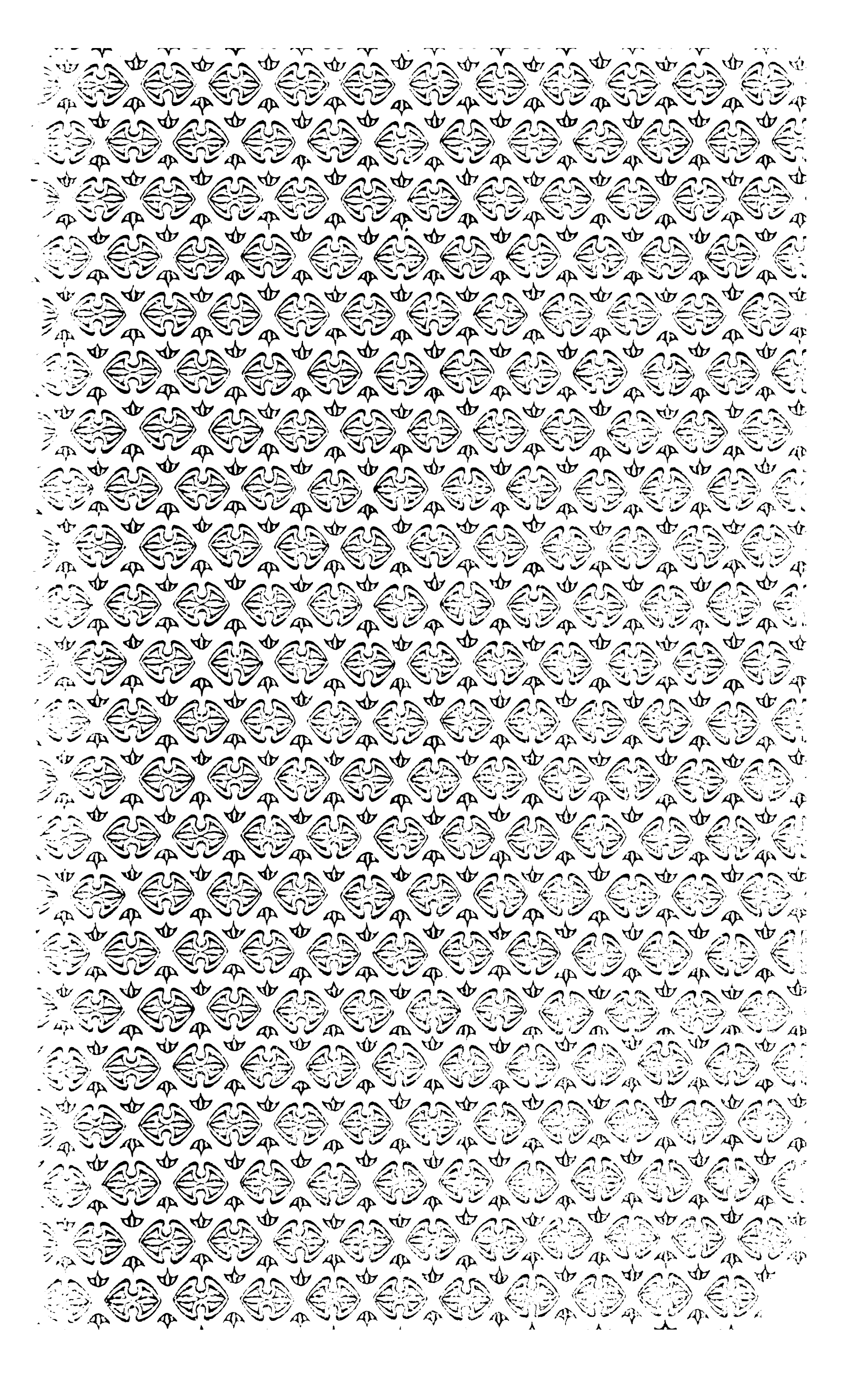



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Beiträge

zur

Geschichte des Feuilletons.

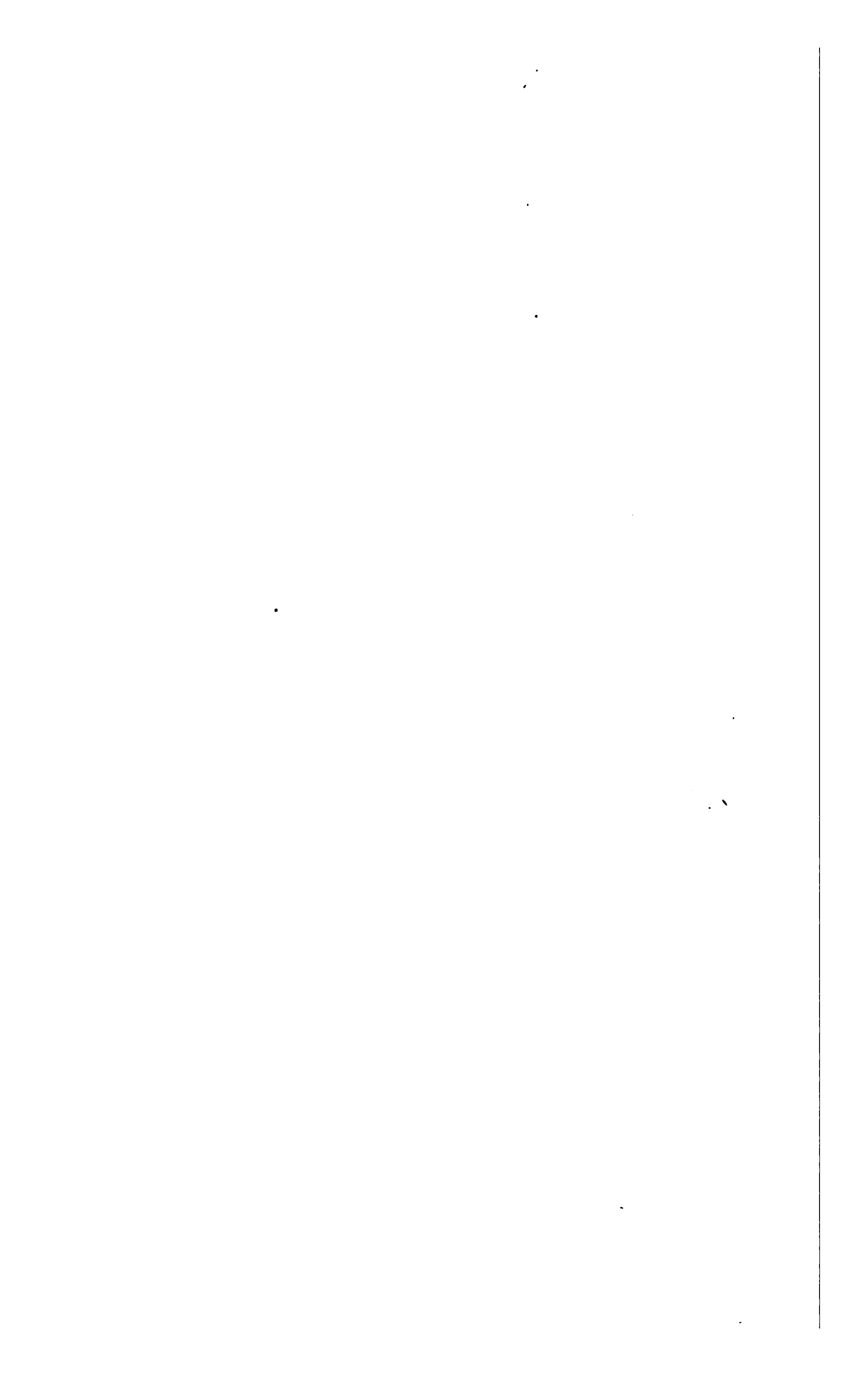
Von

Ernst Eckstein.

Erster Band.

Zweite Auflage.

Leipzig.
Verlag von Johann Friedrich Hartknoch.
1876.



Eine Geschichte des Feuilletons kann, streng logisch genommen, von drei verschiednen Gesichtspunkten ausgehen. In erster Linie wäre es denkbar, daß sie ihre Aufgabe rein äußerlich erfaßte und den Entwickelungsgang desjenigen Theiles unserer Journale zum Vorwurf nähme, den der Franzose das Rez-de-chaussée nennt. In der That versteht man unter Feuilleton im zeitungstechnischen Sinne die Rubrik unter dem Strich, ohne Rücksicht auf das, was in dieser Rubrik verhandelt wird. Bei näherer Betrachtung finden wir jedoch, daß hier eine auch nur halbwegs systematische Lösung der Aufgabe unmöglich wäre, ja daß ein literarhistorisches Problem gar nicht vorläge. Das Feuilleton in dieser Bedeutung mengt die heterogensten Dinge untereinander. Während die Berliner „National-Zeitung" darin ernste, zum Theil doctrinär gehaltene Aufsätze liefert, bringt die „Kölnische Zeitung" Romane von Balduin Möllhausen oder Gustav

vom See; noch andere Blätter endlich serviren in der Rubrik des Feuilletons ein Potpourri von kleinen Notizen über Unglücksfälle, literarische Novitäten, Theaterereignisse u. s. w. u. s. w. Der Gedanke, eine Geschichte des Feuilletons aus diesem Gesichtspunkte zu behandeln, wird also nur gerade so lange vorhalten, bis man sich über die Consequenzen klar geworden ist.

Alsdann erwägt man die zweite Möglichkeit, nämlich die, den Begriff des Feuilletons rein innerlich zu verstehen und lediglich solchen Erscheinungen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, welche diesem zur Zeit allerdings noch nicht scharf umrissenen Begriffe entsprechen. Es handelt sich hier also um die feuilletonistische Darstellungsweise. Wie ich dieselbe auffasse, werde ich weiter unten entwickeln. Dieser zweite Gesichtspunkt scheint, insofern man sich über die Cardinalfrage: „Was heißt feuilletonistisch?" die gebührende Rechenschaft gegeben hat, ein allseitig befriedigender; auch würde er zur Charakteristik des Feuilletons von heute vollkommen ausreichen. Die Mißlichkeit seiner exclusiven Fassung zeigt sich erst dann, wenn man eine Geschichte des Feuilletons schreiben will. Meister der „feuilletonistischen" Darstellung hat es nämlich lange gegeben, ehe es eine Feuilleton gab. Die Grenzen unserer Arbeit schieben sich also immer weiter zurück; ja, wenn wir die rein innerliche Auffassung

consequent durchführen wollen, so gelangen wir bis in die Zeit des classischen Alterthums. Der göttliche Plato war seiner ganzen Beanlagung und Darstellungsweise nach ein philosophischer Feuilletonist, so gut wie Hieronymus Lorm: und doch fühlt hier jedermann die ungeheuere Komik, die aus der Uebertragung einer so modernen Bezeichnung in die Regionen der Antike erwächst.

Aber selbst die zeitlich näher liegenden Autoren, selbst die französischen Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts, die man, falls sie heute lebten, unstreitig wenigstens einem Theil ihrer Werke nach zu den Feuilletonisten zu rechnen hätte, fügen sich mit Rücksicht auf die Traditionen der Literaturgeschichte nur widerstrebend in diese Kategorie. Blaise Pascal hat in seinen „Lettres écrites à un Provincial“ (deren Titel noch in Theodor Mundt's „Briefen an einen Kleinstädter“, ja selbst neuerdings in Paul Lindau's „Harmlosen Briefen eines Kleinstädters“ wiederklingt) offenbar eine Reihe feuilletonistischer Aufsätze geschrieben, die uns in vielen Einzelheiten geradezu modern anmuthen. Das ist ganz die leichtblütige, elegante, sarkastische Weise, die wir bei Lindau vorfinden, nur mit dem Unterschiede, daß der „harmlose Kleinstädter“ in der Regel gegen literarische Nichtigkeiten zu Felde zieht, daher ihm fast durchweg die Möglichkeit fehlt, eine ernste Glut der Ueberzeugung

an den Tag zu legen, während Pascal einen gefährlichen Kampf übernahm, der ihn zur höchsten sittlichen Energie spornte. Hiervon abgesehen ist die Art und Weise offenbar so verwandt, daß wir, falls der innerliche Begriff des Feuilletons allein maßgebend wäre, unbedingt auch Blaise Pascal in den Kreis unserer Besprechung zu ziehen hätten.

Aus alledem geht hervor, daß wir beide Gesichtspunkte, den äußerlichen und den innerlichen, zu einem dritten zu combiniren haben, etwa wie man aus zwei im Winkel aufeinanderprallenden Kräften die Resultante zieht. Wir begrenzen nämlich unsere Aufgabe nach dem äußerlichen Gesichtspunkte, indem wir nur solche Autoren als Feuilletonisten gelten lassen, die für das Feuilleton einer Tageszeitung geschrieben haben; im Bereich dieser Grenzen aber verfahren wir nach dem innerlichen Gesichtspunkte, und besprechen nur solche Autoren, die der feuilletonistischen Darstellungsweise fähig sind. Wo es die Opportunität erfordert, von dieser Verhaltungslinie so oder so abzuweichen, da wird dies in aller Kürze geschehen.

Nach Erledigung dieser Präliminarien erhebt sich eine weitere Schwierigkeit. Es gilt nämlich, den Begriff „feuilletonistische Darstellungsweise“ oder, wie wir von

jetzt ab der Bequemlichkeit halber sagen wollen, den Begriff des „Feuilletons“ befriedigend zu definiren.

„Ihr nennt's Sonett, doch klingt es nicht sonettig“, ruft A. W. von Schlegel den unberufenen Producenten mißlungener Klanggedichte zu. „Ihr nennt's Feuilleton, aber es klingt nicht feuilletonistisch“, so dürfen auch wir einer großen Anzahl sonst sehr achtbarer Schriftsteller zurufen, die sich vergeblich abmühen, von der Muse der Causerie einen freundlichen Blick zu erhaschen. Die Kunst des Feuilletons kann ebenso wenig erlernt werden wie irgend eine andere. Wen die Natur nicht zum Feuilletonisten beanlagt hat, der leistet, falls er sich zu „plaudern“ bemüht, ungefähr etwas Aehnliches wie die alte Kokette, die in jungfräulicher Naivetät macht. Nichts berührt widerlicher und peinlicher, als die erzwungene Grazie, der anempfundene Humor, der bewußt arrangirte Esprit. Das Feuilleton muß aus dem ganzen Reichthum der Stimmung hervorquellen, genau wie das lyrische Gedicht; ein echtes Feuilleton wird nicht gemacht, sondern erlebt. Ich erblicke das eigentliche Wesen des Feuilletons in dem Durchschimmern der Subjectivität. Aus diesem Gesichtspunkte habe ich einmal die Causerie ein lyrisches Gedicht in Prosa genannt, was natürlich sehr cum grano salis aufgefaßt werden will. Der Feuilletonist giebt uns die Dinge, wie sie sich in seiner

Persönlichkeit widerspiegeln; er beleuchtet alles mit den Strahlen seiner individuellen Stimmung; er verräth überall die Theilnahme an dem Gegenstande. Hierdurch zieht er sein Publikum ungleich entschiedener in Mitleidenschaft, als der Verfasser eines trockenen Referats; ja er schmeichelt dem Leser mit der Illusion, als ob alles, was er da liest, zur Hälfte seinem eigenen Gehirn entspringe oder doch entsprungen sein könnte. Und gerade hierin liegt vielleicht ein Hauptreiz dieser Darstellungsweise. Dergleichen gilt besonders vom satirischen Feuilleton. Der satirische Feuilletonist findet ein Dichtwerk, eine Institution, eine Sitte, die bei der Majorität der Menschen für höchst respectabel gilt, unberechtigt und lächerlich. Er wendet sich nun mit dieser Entdeckung vertrauensvoll und siegesgewiß an den Leser; statuirt also gewissermaßen dessen geistige Ebenbürtigkeit. Der zwischen den Zeilen hervorleuchtende Grundgedanke ist der: Ich, der Autor, sehe klarer als die Philister; du, mein Leser, der du natürlich ganz ebenso scharfsinnig bist wie ich, theilst unbedingt meine Ansicht: laß uns die Sache einmal entre nous verhandeln und in ihrer Lächerlichkeit aufdecken. Diese Zuversicht wirkt unwiderstehlich als captatio benevolentiae. Man erinnere sich, um gleich ein hochgewichtiges Beispiel anzuführen, gewisser Auseinandersetzungen Arthur Schopenhauer's, dessen

Schreibweise vielfach als feuilletonistisch zu bezeichnen ist. Mit welcher Genugthuung folgen wir seinen Erörterungen, wenn er ausdrücklich oder implicite versichert, dergleichen sei nur für privilegirte Köpfe verständlich! Unwillkürlich vermeint man in solchen Augenblicken mit dem Autor eines innigern geistigen Rapportes zu pflegen; man hat das Gefühl, als spreche er persönlich zum Leser. Diese Schreibweise, die dem Publikum fortwährend ans Herz greift, ist ein wesentliches Kriterium des Feuilletons.

Ich sehe nun schon im Geiste, wie die Herren von der alten Schule meine Arbeit mißvergnügt aus der Hand legen und etwas von beispielloser Vermessenheit zwischen die Zähne murmeln.

Wie? ich zähle den göttlichen Plato, ich zähle Blaise Pascal und sogar Arthur Schopenhauer unter die Feuilletonisten? Das klingt ja beinahe, als ob ich Dessoir und Devrient unter die Seiltänzer, Goethe und Shakespeare unter die Bänkelsänger, Rafael und Michel Angelo unter die „Specialartisten" rechnen wollte?

Der Schluß ist vom Standpunkte eines deutschen Büchergelehrten ganz richtig, insofern dieser nämlich mit dem Worte Feuilleton den Begriff einer sehr untergeordneten literarischen Leistung verbindet. Er liest

vielleicht nur den „Bückeburger Boten“ oder das „Ritzebütteler Wochenblatt“, dessen Rez-de-chaussée allsonntäglich eine sogenannte Plauderei enthält. Der Mißbrauch seitens der Impotenten hat auch hier wie so oft irrige Vorstellungen über das wahre Wesen der Sache erzeugt. Mit der Zeit wird das anders werden. Man erinnere sich nur an die gesellschaftliche Stellung der Schauspieler im vorigen Jahrhundert und an den radicalen Umschwung, der sich im Laufe weniger Decennien vollzogen hat. So wird auch das Feuilleton, das bei allen wahrhaft urtheilsfähigen Leuten längst nach Verdienst gewürdigt ist, auch diejenigen Kreise, die sich ihm jetzt thöricht verschließen, im Sturm nehmen und die ihm gebührende Stelle in der zeitgenössischen Literatur erobern. Das Feuilleton ist zur Zeit auf deutschem Boden eine noch gar jugendliche Pflanze. Auch macht sich vielleicht auf keinem Gebiete, das der Lyrik nicht ausgenommen, der Dilettantismus in so verderblicher Weise breit wie hier. Jeder Schuljunge, der einen Aufsatz über seine Ferienreise geschrieben, nennt diese Arbeit ein Feuilleton und findet vielleicht in den Spalten eines Localblattes willige Aufnahme, ein Umstand, der begreiflicherweise nicht dazu beiträgt, die Achtung vor dieser Literaturbranche zu erhöhen. Auch liefern die Journalisten von Fach in ihren par ordre de Mufti verfaßten „Plauder-

briefen" u. s. w. so viel Seichtes und Abgeschmacktes, daß der wahre Feuilletonist unter dem Wust der Pseudofeuilletonisten nahezu erdrückt wird. Alles dies berechtigt indeß zu keinerlei Schlüssen auf das Fach an sich. Wer möchte der deutschen Lyrik den Ruhm einer unvergleichlichen Gemüthstiefe absprechen, lediglich weil alljährlich so und so viele Reimschmiede ihre Fadaisen in Goldschnitt herausgeben? Es gilt hier zu sondern und zu sichten, und als erster Versuch in dieser Richtung bittet das vorliegende Werk um freundliche Aufnahme.

Hören wir zunächst über das Wesen und die Bedeutung des Feuilletons einige gewichtige Stimmen.

„Unter der bunten Menge von Menschen", so schreibt der geistvolle Du Prel, „die mit ins Unendliche sich kreuzenden Tendenzen auf der Erde wandeln, giebt es eine Sorte von Gleichgesinnten, zwischen denen insofern wenigstens einige Harmonie besteht, als sie alle von geistigen Interessen beherrscht werden und mehr theoretisch erkennend, als in praktischer Betheiligung der Welt gegenüberstehen. Dahin gehören die Gelehrten, die Dichter, die Künstler, die Philosophen und die Feuilletonisten. Der Feuilletonist, wie ich ihn im Auge habe, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Er ist eine Spielart des Philosophen. Er schreibt die

Philosophie des Concreten; er betrachtet den einzelnen Fall, der Philosoph die Summe von Fällen. Der Feuilletonist ist weniger ernst, gilt aber auch für weniger langweilig als der systematische Philosoph. Die Philosophie ist eine bittere Pille: daher gleicht der Feuilletonist dem Apotheker, der dies Medicament in einer Weise zu bereiten versteht, daß sich der geistige Geschmacksnerv möglichst wenig angewidert fühlt."

An einer andern Stelle sagt derselbe Autor:

„Dem Feuilletonisten gehört die ganze Welt. Sein Auge soll gleichsam das Organ einer geistigen Optik sein, welche ihn davor schützt, je über Mangel an Stoff klagen zu müssen und die gestaltenreiche Sansara anzuklagen, daß sie arm sei an interessanten Objecten — ein Tadel, der immer auf den zurückfällt, der ihn ausspricht. Ein solcher geistiger Optiker war beispielsweise Jean Paul dem die Welt die ganze Fülle ihrer Gesichte offenbarte, und der auf jedem Blatt seiner Schriften einerseits sein Talent zur Mikroskopie des Lebens bekundet, andererseits wieder auf Höhen sich stellt, von welchen er wie aus der Vogelperspective auf die Welt herabblickt. Es ist, als sähe er die Dinge durch ein Fernglas, von welchem er abwechselungsweise bald das obere bald das untere Ende ans Auge setzte. Im

Sinne dieser Optik Feuilletonisten zu sein, haben selbst unsere namhaftesten Dichter nicht verschmäht."

Das Feuilleton darf also den gewichtigsten Inhalt, die Resultate der feinsten Beobachtung, die tiefste Lebensphilosophie aufweisen — eine Thatsache, die nicht nachdrücklich genug betont werden kann. Es giebt leider noch immer Thoren genug, die eine graziöse, humorvolle Stilistik für unvereinbar halten mit Gründlichkeit und sittlichem Ernst. Die deutsche Zopfgelehrsamkeit fühlt sich sogar geneigt, eine gewisse Schroffheit und Unverdaulichkeit für das wahre Kriterium geistiger Größe zu halten. Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Schreibweise einer bekannten Sorte akademischer Querköpfe, die uns Arthur Schopenhauer wie nachstehend zu schildern sucht: „Sie können sich schlechterdings nicht entschließen, so zu schreiben, wie sie denken, weil ihnen ahnt, daß alsdann die Dinge ein gar einfältiges Ansehen erhalten könnten; sie streben vielmehr nach dem Schein, viel mehr und tiefer gedacht zu haben, als dies der Fall ist. Sie bringen das, was sie zu sagen haben, in gezwungenen und schwierigen Wendungen vor; sie schwanken zwischen dem Bestreben, die Gedanken mitzutheilen, und dem, ihn verhüllen; sie möchten ihn so aufstutzen, daß er ein gelehrtes oder philosophisches Aussehen erhielte, damit man denke, es stecke viel mehr dahinter,

als man zur Zeit gewahr wird. Demnach werfen sie ihn bald stückweise hin in kurzen, vieldeutigen und paradoxen Aussprüchen; bald wieder bringen sie ihn unter einem Schwall von Worten vor, als brauchte es wunder welche Anstrengungen, um den tiefen Sinn desselben verstehen zu machen, während es ein ganz simpler Einfall, wo nicht gar eine Trivialität ist. Oder aber sie befleißigen sich irgend einer beliebig angenommenen, vornehm sein sollenden Schreibart, z. B. einer so recht κατ' ἐξοχήν gründlichen und wissenschaftlichen, wo man denn von der narkotischen Wirkung langgezogener, gedankenleerer Perioden zu Tode gemartert wird. Alle diese Bemühungen, durch welche sie das nascetur ridiculus mus hinauszuschieben suchen, machen es oft schwer, aus ihren Sachen herauszubekommen, was sie denn eigentlich wollen. Und doch ist nichts leichter als so zu schreiben, daß kein Mensch es versteht, dahingegen nichts schwerer ist, als bedeutende Gedanken so auszudrücken, daß jeder sie verstehen muß."

Die Pedanten von der stricten Observanz befinden sich noch immer auf dem Standpunkte, den Schopenhauer in diesen Zeilen zu geiseln sucht. Sie halten, wie ein neuerer Feuilletonist sagt, nur das für gründlich, was gründlich langweilt. Auch verwechseln sie nicht selten eine spießbürgerliche Steifheit der Diction mit sittlichem

Ernst und christlich-germanischer Seelentiefe. Der Umstand, daß einige unserer hervorragendsten Feuilletonisten bei den Franzosen in die Schule gegangen sind, verleiht diesen unbegründeten Vorwürfen in den Augen der Urtheilslosen einen Schein von Berechtigung, zumal diese französische Richtung bei einzelnen Individualitäten vorwiegt und dort in erster Linie den Esprit zu Tage treten läßt. Daß jedoch die graziöse Anmuth der Darstellung keineswegs mit der echten Wärme der Empfindung im Widerspruch steht, das bezeugen zahlreiche Meisterstücke der modernen Feuilletonistik diesseits und jenseits des Rheines. Ich erinnere nur an verschiedene Leistungen von Francis Brömel, der unter dem Pseudonym Alpha ein oft gesehener Gast der „Neuen Freien Presse" ist. Sein vortreffliches Feuilleton über nächtliches Elend in London athmete eine wahrhaft pathetische Stimmung, eine tragische Hoheit: und doch waren auch hier alle Kriterien der feuilletonistischen Darstellung vertreten. Ja, ist nicht selbst Jules Janin zuweilen herzbewegend? Alles in allem genommen scheint die von gewisser Seite noch immer systematisch betriebene Verdächtigung des Feuilletons von solchen Autoren auszugehen, die sich selbst einer plumpen und glanzlosen Stilistik bewußt sind und nun ihre Holzklotzpflockliteratur für das Resultat eines privilegirten Ernstes, eines hervorragenden

patriotischen Biedersinns ausgeben möchten. Die deutsche Nation muß der leichtblütigen Eleganz des Feuilletons doch nicht so abgeneigt sein, wie jene „dienenden Brüder“ der Literatur uns einreden möchten; sonst würde sich nicht der Nachweis erbringen lassen, daß gerade diejenigen Autoren, die sich der feuilletonistischen Darstellungsweise — im edelsten Sinne des Wortes — befleißigen, am meisten gekauft und gelesen werden.

Zweites Kapitel.

Die ersten feuilletonistischen Anläufe. Der Abbé Geoffroy. Entwickelung und Blüthe des französischen Feuilletons. Jules Janin.

Das eigentliche Vaterland des modernen Feuilletons ist Frankreich. Der erste französische Feuilletonist — im äußerlichen Sinne des Wortes — besaß noch sehr wenig von dem Zauber der neufranzösischen Causerie, die sich in Jules Janin zur vollen Blüthe entwickelte. Doch schlug er, wenn man so sagen darf, den Grundton der Melodie an. Er hieß Geoffroy, und seine Thätigkeit erstreckte sich ausschließlich auf das Theater. Ueber seine Lebensumstände haben wir nur wenig in Erfahrung gebracht. Er gehörte ursprünglich dem geistlichen Stande an. Seine Glanzperiode fällt in die Zeit des ersten Kaiserreiches*). Geoffroy ist nicht ohne Scharfsinn; aber es fehlt ihm die Anmuth; er urtheilt nicht unzutreffend; doch verliert er sich oft ins Nebensächliche. Elasticität und Frische sind nur in bescheidnem Maße vorhanden;

*) Wie sehr dieser Autor damals das öffentliche Interesse beschäftigte, geht aus dem Umstande hervor, daß man die zahlreichen, oft sehr fein versteckten Geoffroy'schen Wortspiele unter dem Titel „Les Calembourgs de l'Abbé Geoffroy" gesammelt hat.

er frappirt indeß durch die reinliche Correctheit seiner Logik. Jedenfalls verstand er die Kunst, das so leicht bewegliche Volk der Pariser eine Zeit lang zu fesseln. Seine Feder verlieh dem Rez-de-chaussée der Journale zum erstenmal eine erhöhte Bedeutung.

Das Feuilleton im prägnanten Sinne des Wortes entstand erst einige Decennien später; sein Vater ist Jules Janin, der Fürst der Kritik, wie er von seinen Bewunderern und selbst von seinen Feinden genannt wurde.

In Jules Janin erblicken wir den vollendeten Typus des dramaturgischen Feuilletonschriftstellers, des „Lundisten", so genannt, weil die dramatischen Referate in Frankreich jedesmal am Montag Morgen erscheinen. Diese Sitte hat im Vergleich mit der in Deutschland üblichen Methode gewisse Nachtheile, die indeß, wie die Erfahrung und die Erwägung gleichmäßig lehren, durch beträchtliche Vortheile aufgehoben werden. Der Lundiste läuft Gefahr, seinen raschlebigen Lesern ein theatralisches Ereigniß zu berichten, das lange nicht mehr zu den Neuigkeiten des Tages gehört, während der deutsche Berichterstatter unmittelbar nach der ersten Vorstellung schreibt, und somit das gespannte Interesse des Publikums für sich hat. Gerade in dieser Augenblicksarbeit liegt jedoch eine Gefahr, die der französische Lundiste in der Regel vermeidet. Er hat auf der einen Seite mehr Zeit, seine

Eindrücke ausreifen zu lassen; auf der andern aber legt ihm der Umstand, daß zwischen der Vorstellung und der Lektüre der Kritik mehrere Tage verflossen sind, die Pflicht auf, etwas Interessanteres zu bringen als der deutsche Referent, der schon darum interessirt, weil er von dem événement du jour spricht.

Jules Janin ist im Jahre 1804 in Saint-Etienne geboren. Einige zwanzig Jahre alt trat er mit einem monatlichen Gehalt von 50 Frs. in die Redaction des alten „Figaro" ein. Der Chefredacteur des Blattes, Saint-Alme, hatte lange geschwankt, ob er in ein festes Engagement willigen sollte; aber endlich war er seinem Instinct gefolgt und hatte das Wagniß durch einen kräftigen Handschlag besiegelt. „Mein Junge, Sie werden es weit bringen", das waren die Worte, mit denen er den glücklichen Jules aus der ersten Audienz entließ. Janin verdiente sich hier die journalistischen Sporen durch eine Anzahl bourbonenfeindlicher Artikel, die in ihren Grundzügen bereits die bewunderungswürdige Verve des nachmaligen „Débats"-Feuilletonisten vorahnen ließen. Drei Jahre später ging der junge Autor zur „Quotidienne" über. Die jesuitisch-bourbonische Richtung dieses Blattes war dem Programm des „Figaro" vollständig entgegengesetzt. Man wird gleichwol nicht fehlgehen, wenn man in diesem schroffen Wechsel mehr

eine hochgradige Taktlosigkeit als den Beweis einer feilen Gesinnung erblickt. Jules Janin war durchaus kein Politiker. Er besaß für das staatliche Leben und Treiben weder Verständniß noch Interesse. Die ganze journalistische Polemik war ihm nur ein dialektischer Zweikampf, mit der seine Ueberzeugung aus dem einfachen Grunde nichts zu schaffen hatte, weil er keine Ueberzeugung besaß. Ohne diese Apathie irgend beschönigen zu wollen, dürfen wir sie doch als mildernden Umstand betonen. Auch hat sich die öffentliche Meinung thatsächlich in diesem Sinne ausgesprochen.

Im November 1829 trat Jules Janin zum „Journal des Débats" über. Auch hier begann er mit politischen Aufsätzen. Er selbst hat sich später in seiner tändelnden Weise über dieses verfehlte Debut lustig gemacht.

„Wer sollte es für möglich halten", so schreibt er in einer reizenden Plauderei, „ich habe zuerst im „Journal des Débats" ernste Leitartikel zur Welt gebracht! Wahrhaftig, ich wäre nicht der einzige, der über Jules Janin lächeln würde, wenn man wüßte, mit welcher Unverschämtheit ich damals die Herren Mangais, Cottu angriff, Labourdonnaye und den Fürsten von Polignac behandelte! Ich war also ein dräuender Wetterstrahl? Ah! Ob ich es war! Man baute eine neue Deputirtenkammer, und ich fand, daß der Architekt einen unzweifel-

haften Fehler begangen hatte, indem er von der Anlage des früheren Locales abwich. Man weihte auf der Place royale dem Könige Ludwig XIII. eine Statue, und ich geruhte, diese dem Könige „Ludwig dem Gerechten" gewidmete Ehre zu billigen. Bald fand ich es höchst passend, daß der König und die Königin von Neapel so ganz schlicht als Könige nach Paris gekommen seien, ohne sich in den Mantel des Incognito zu hüllen; bald verkündete ich dem erwartungsvollen Frankreich, daß es sich durchaus nicht zu beunruhigen brauche, da ein Staatsstreich nicht zu befürchten sei. „Nein", so rief ich in meinem Leitartikel vom 11. November 1829 aus, „Cäsar selber, wenn er an der Stelle des Herrn von Labourdonnaye wäre, Cäsar selber würde heute nicht mehr den Rubicon überschreiten!" Nicht wahr, das nennt man eine gewaltige politische Beredsamkeit! So groß war meine Erfahrung in den menschlichen Dingen und so tief meine Weisheit! Was habe ich nicht den Herren de Guernon-Aurville und de Monthel für schwere Augenblicke bereitet, wie habe ich mich über die größten Revolutionen zu moquiren gewußt! Wie bedeutungsvoll habe ich über die Harmonie zwischen der öffentlichen Freiheit und dem Königthum philosophirt!"

Die vorstehenden Zeilen werden genügen, um dem Leser darzuthun, daß Jules Janin zwar leichtsinnig und

frivol, aber durchaus kein Heuchler war. Als er vom „Figaro“ Abschied nahm, versicherte er, der Wechsel lasse seine Gesinnungen unberührt, denn die Demokratie sei ihm ebenso gleichgültig wie das Königthum; seinen Freunden aber rief er die denkwürdigen Worte zu: „Nun, Kinder, wollen wir zur Abwechselung einmal ein bischen in Thron und Altar machen!“

Mit dem Jahre 1836 beginnt Janin's kritische Thätigkeit im Feuilleton des „Journal des Débats“. Er brachte hier eine vollständige Revolution hervor, so daß wir diesen Zeitpunkt füglich als die eigentliche Geburtsstunde des modernen Feuilletons anzusehen haben. Die Art und Weise, wie Janin die feuilletonistische Kritik auffaßte, hat er selbst mit den nachstehenden Worten charakterisirt:

„Die alten Meister der Kritik pflegten dem Leser das neue Stück zu erzählen, indem sie mit der ersten Scene begannen und mit der letzten Scene aufhörten. Eine nützliche und weise Gewohnheit! Sie hatte das Gute, daß der Leser wußte, an was er sich zu halten hatte, und nicht, wie heutzutage, genöthigt war, in einem Labyrinth geistreicher Bemerkungen und Conjecturen umherzutaumeln. Der Leser und der Kritiker erfreuten sich bei solchen Analysen also gleichmäßig einer größern Ruhe des Geistes: die Recensionen waren leicht zu machen

und leicht zu lesen. Auch hielt sich damals das Drama noch innerhalb der natürlichen Grenzen, und eine Kritik von fünf Absätzen war eben nicht ein Ocean, sondern ein Becher, der sich bequem ausschlürfen ließ. Die größte Tragödie in diesen alten Zeiten war einfach wie das „Guten Tag" oder das „Guten Morgen". Heutzutage müßte man jedoch einen Band schreiben, wenn man den Inhalt eines Dramas verständlich wiedergeben wollte. So oft ich dergleichen versucht habe, mußte ich die traurige Erfahrung machen, daß meine Leser, weniger interessirt als ermüdet von diesen Einzelheiten, mir nicht bis zum letzten Worte gefolgt sind. Man wage es heutzutage dem ungeduldigen Leser ein Stück wie „Glenarvon" zu erzählen.

„In demselben Maße also, wie das Drama schwieriger wurde, haben sich die Analysen im Feuilleton als unmöglich erwiesen, unmöglich für den Leser, unmöglich für den Kritiker. Das Feuilleton hat sich nicht für verpflichtet gehalten, diese Fülle von Scenen Schritt für Schritt zu begleiten. Sagen wir es frei heraus: die junge Kritik hatte auch ihrerseits Proben von Talent und Verdienst abzulegen; sie wollte zeigen, daß sie für ihre eigene Rechnung zu schreiben und zu denken verstehe. Sie interessirt sich für das neue Werk, das versteht sich von selbst; aber sie interessirt sich ganz besonders für

ihre eigenen Erfolge und für die Achtung, die ihr eigenes Talent sich in der Meinung des Lesers erwerben möchte. Mit Einem Wort, die Kritik von heutzutage geht in dieser leidenschaftlichen Jagd nach allem Neuen auf ihren persönlichen Ruhm aus, und das ist einer der hervorstechendsten Charakterzüge des neuen Feuilletons.

„Man darf also in dem modernen Feuilleton nicht den Ton und die Weise von ehedem suchen; unsere Stimme ist lebhafter, unsere Bewegungen sind selbstbewußter geworden. Ja zuweilen, wenn das moderne Feuilleton findet, daß über das neue Drama absolut nichts zu sagen ist, so erlaubt es sich, für seine eigene Rechnung zu plaudern, und indem es jene verfehlten Schwächlinge der Poesie, die eines ernsten Urtheils unwürdig sind, links liegen läßt, schwänzt es die kritische Schule und treibt sich herum, wo Lust und Laune es hinlocken.“

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Methode ihre Vorzüge hat; doch liegt hier eine Gefahr nahe, nämlich die, daß der Kritiker, lediglich um geistreich zu erscheinen, ungerecht wird. Der Feuilletonist, der dauernd auf unsere Sympathien rechnet, wird diese Klippe umsegeln müssen.

Der nachhaltige Erfolg, den Jules Janin mit seiner kritischen Thätigkeit erzielte, läßt sich indeß nicht aus-

schließlich auf die wunderbare Anmuth seiner Stilistik zurückführen. Der Vater des Feuilletons besaß in der That eine seltene dramaturgische Intuition. „Er ist kein Kritiker nach Grundsätzen", so schrieb Karl Gutzkow im Jahre 1842, „er ist nicht einmal ein Kritiker, der wenn auch vom Standpunkte des Geschmacks und der Natur, vom Standpunkte der bloßen Unmittelbarkeit, ein Kunstwerk in seine Theile zerlegen könnte; er kommt über das Urtheil: dies spricht mich an oder läßt mich kalt! nicht hinaus. Aber er bewegt sich in diesem seinem Gebiete mit Grazie, er trifft durch seinen immer noch frischen Instinct die Wahrheit oft so nahe am Ziel, daß es dem besten Schützen Ehre machen würde."

Wer denkt hier nicht an das berühmte Feuilleton über die Rachel? Die junge Schauspielerin hatte bereits sechsmal die Camilla in Corneille's „Horace" gespielt, ohne daß sich irgendwer um sie kümmerte. Jules Janin, der nicht wußte, wie er den heißen Augustabend todtschlagen sollte, schlenderte nescio quid meditans nugarum nach dem Théâtre français und nahm gähnend seinen Platz ein. Aber wie veränderten sich seine Gesichtszüge, als die junge Debutantin auftrat! Er war hingerissen, begeistert! Er begriff, daß es sich hier um ein Talent ersten Ranges handelte; er würdigte, was ganz Paris in blöder Verkennung mißachtet hatte. Vor innerer

Aufregung bebend eilte er nach der Vorstellung heim und schrieb jenes Feuilleton, das die Rachel aus einer unbekannten Anfängerin zu einer Berühmtheit machte. Tags darauf war das Théâtre français bis auf den letzten Platz ausverkauft. Vom 20. August bis zum 31. December 1838 spielte die Rachel im ganzen 40 mal, und diese 40 Vorstellungen brachten 167,755 Frs. ein, also für jede Vorstellung durchschnittlich 4193 Frs. Der Durchschnitt für die sechs ersten Vorstellungen (vor der Kritik) betrug 511 Frs.

Paul Lindau theilt in seinen „Gesammelten Aufsätzen" die „Entdeckung der Rachel" ihrem vollen Wortlaute nach mit. Wir entlehnen seiner Uebersetzung folgende Stellen:

„Hört meinen Worten aufmerksam zu und bereitet euch auf große Dinge vor. In dem Augenblicke, wo ich zu euch spreche, feiert das Théâtre français einen unerwarteten Sieg, einen jener seltenen Triumphe, auf die eine Nation wie die unserige mit Recht stolz sein darf, wenn sie zurückkehrt zu ehrenhaften Gefühlen, zur stolzen Sprache, zur keuschen, züchtigen Liebe; wenn sie den namenlosen Gewaltthätigkeiten, den Barbarismen ohne Ende entrissen wird.

„Ja, jetzt besitzen wir das erstaunlichste, wunderbarste kleine Mädchen, welches die gegenwärtige Generation je-

mals auf den Bretern gesehen hat. Dies Kind — merkt euch seinen Namen! — dies Kind heißt Fräulein Rachel. Vor ungefähr einem Jahre debutirte sie auf dem Gymnase, und ich allein sagte schon damals, daß hier ein ernstes, natürliches, tiefes Talent, daß hier eine unbegrenzte Zukunft vorhanden wäre. Man wollte mir aber nicht glauben; man sagte, ich trüge zu stark auf .... Allein konnte ich das kleine Mädchen auf dem kleinen Theater nicht aufrecht erhalten. Wenige Tage nach dem Debut war das Kind vom Gymnase verschwunden, und ich war vielleicht der einzige, der sich seiner noch erinnerte. Jetzt plötzlich erscheint es wieder auf dem Théâtre français in den unvergänglichen Tragödien von Racine, Corneille und Voltaire. Jetzt endlich ist es in das Drama eingetreten, welches allein seinem frühzeitigen Genie gewachsen ist. Wunderbar! ein kleines unwissendes Ding, ohne künstlerische Bildung, ohne Schule, mitten in unsere alte Tragödie geworfen. Und dies kleine Mädchen haucht der alten Tragödie neues kräftiges Leben ein! Ja, Leben und Funken sprühen um sie her! Fürwahr es ist wunderbar! Und nun vergesse man nicht, daß das Kind klein und ziemlich häßlich ist, engbrüstig, gewöhnlichen Aussehens, niedrig trivialer Sprache. Ich bin ihr gestern hinter den Coullissen begegnet: „Ich bin aufs Gymnase

gewest", sagte sie zu mir, worauf ich natürlich antworten mußte: „Ich that es wissen thun".*)

„Fragt sie nur nicht, was Tancred ist, was Horatius, Hermione, der Trojanische Krieg, Pyrrhus und Helena; davon weiß sie nichts, sie weiß überhaupt nichts. Aber sie hat etwas Besseres als erlerntes Wissen, sie hat den göttlichen Funken des Genies, der alles rings um sie her erhellt. Kaum betritt sie die Bühne, so wächst sie riesengroß empor; sie hat die Gestalt der homerischen Helden, ihr Haupt erhebt sich, ihre Brust breitet sich aus, ihr Auge belebt sich, ihre Geste ist wie ein Laut, der aus der Seele dringt; ihr von der Herzensleidenschaft ganz erfülltes Wort dringt in die Weite und verhallt. Und so schreitet sie im Drama Corneille's dahin und säet Schrecken und Entsetzen um sich. Leidenschaft, Majestät, Großartigkeit, nichts ist ihr fremd. Hier ist der Himmel und die Erde für dies wunderbare Kind. Sie ist in den Gefilden der Poesie geboren und kennt alle ihre verborgensten Stellen; sie enthüllt alle diese märchenschönen Geheimnisse. Die Schauspieler,

---

*) Der angeführte Ausspruch Rachel's und Janin's Antwort lassen sich natürlich im Deutschen nicht wiedergeben. Im Original lautet der betreffende Passus in seinem frevelhaften Französisch wörtlich folgendermaßen: „C'est moi qui j'étais t'au Gymnase; à quoi j'ai dû répondre: Je le savions!"

Anmerkung Paul Lindau's.

die mit ihr spielen, sind über diese Verwegenheit bestürzt; die alte Tragödie athmet hoffnungsvoll auf. Laßt es nur groß werden, dies kleine Mädchen, das, ohne es zu wissen, eine große Revolution vollbringt!"

In diesem Bruchstück erkennen wir Jules Janin's ureigenstes Wesen, die kecke, reizende, fast saloppe Weise, die bedeutendsten Dinge zu sagen, die Wärme des Herzens und die jugendliche Frische der Begeisterung. Jules Janin hat vielfach das, was seinen Landsleuten im großen und ganzen abgeht: die Gemüthlichkeit. Er war eine jener poetischen Naturen, die das Unscheinbarste mit einem Schimmer der Phantasie zu umkleiden wissen. Die Quelle der Verjüngung, um die ihn so viele beneideten, sprudelte ihm in der fleißigen Lektüre der Alten. Horaz, Tibull, Properz, Apulejus, Martial waren seine Lieblinge, und wie Paul Lindau kein Feuilleton schreibt, ohne Molière oder Beaumarchais zu citiren, so wimmeln die Feuilletons unseres Janin von lateinischen Kernsprüchen. Doch war dieses Citiren kein äußerlicher Kunstgriff, der etwa die Belesenheit des Autors an den Tag legen sollte; die classischen Worte stellten sich dem Feuilletonisten vielmehr wie von selbst ein, denn er kannte seine geliebten Römer fast auswendig.

Wir haben weiter oben den Uebertritt Janin's von dem „Figaro" zur „Quotidienne" seiner angeborenen

Taktlosigkeit zugeschrieben. Von diesem Vorwurfe läßt sich der sonst so liebenswürdige Plauderer nicht freisprechen: er hat diese Taktlosigkeit auch anderwärts in unerfreulichster Weise an den Tag gelegt. Ich erinnere nur an sein berüchtigtes Feuilleton: „Wenn die Kritik heirathet". Vierzig Jahre alt hatte er sich in eine der reichsten und schönsten Erbinnen Frankreichs verliebt und ihre Hand erobert. Als sich das zärtliche Paar in das Brautgemach zurückgezogen hatte, setzte sich Jules an den Tisch und verfaßte jene schnöde Indiscretion, die noch Jahre hindurch seinen Gegnern eine willkommene Waffe bot und ihm den Spitznamen „le critique marié" eintrug. Es ist wunderbar, daß seine schöne Adele ihm diese Plumpheit verzeihen konnte.

Späterhin verfiel Jules Janin in eine gewisse Manier. Jene stilistische Naivetät, die ihm einst unbewußt aus der Seele geflossen war, artete jetzt nicht selten in eine geschwätzige Fadheit aus, die Karl Gutzkow in seinen Briefen — zuletzt wieder abgedruckt in dem Werke „Paris und Frankreich" — aufs amusanteste persiflirt. Doch giebt auch dieser scharfe Beurtheiler freimüthig zu, daß Jules Janin keineswegs der prätentiöse und hochfahrende Thor war, für den ihn seine Gegner verschrieen hatten.

„Jules Janin", so schreibt Gutzkow im Jahre 1842,

„ist nicht mehr jener muthwillige, frohe Plauderer, der er im Beginn seiner Laufbahn war. Er würde nicht mehr so drollig und so naiv schreiben können, wie einst über seine alte Mutter, seine ersten Schulferien, seine ersten Federversuche, und wie er über Debureau und die Pariser Hunde geschrieben hat."

Der hauptsächlichste Vorwurf, den Gutzkow ihm zu machen weiß, ist die Rücksichtslosigkeit gegen anerkannte Autoren.

„Er hat", so heißt es im Verlaufe des Briefes, „nacheinander Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, George Sand, Scribe, Balzac angegriffen; es ist ihm kein Name zu hoch, kein Ruf zu begründet, dem er nicht in seinem mächtigen Organ, in dem bedeutendsten politischen Blatte Frankreichs, dem „Journal des Débats", die Spitze böte. Um bedeutend zu bleiben, isolirt er sich. Er zieht die Feinde, die ihm Relief geben, den Freunden vor, in deren Schatten er sich verlieren würde."

Ganz reizend schildert uns Gutzkow des verheiratheten Kritikers Privatleben:

„Janin wohnt seit mehreren Jahren dicht am Palais Luxembourg im vierten Stock. Er hat die keineswegs glänzende, aber bequem eingerichtete Wohnung auch in seinem so viel besprochenen Ehestande nicht ver-

lassen wollen. „Le critique marié“, wie man ihn hier nennt, wohnt in der Rue Baugirard, himmelhoch, aber mit einer reizenden Aussicht auf den Garten, die Bassins, die Statuen, die Schwäne, die Bonnen, die spielenden Kinder des Luxembourg. „Ich habe meiner Frau ein Schloß gekauft“, sagte er, von einer Treppe herabsteigend, die aus seinem Wohnzimmer in sein Arbeitszimmer führt. „Ich bin verheirathet, seit sechs Monaten verheirathet, glücklich, überglücklich. Bst, Adele, Adele!“

„Adele, eine schöne junge Pariserin, kam die Treppe herunter und setzte sich zu uns, um zu frühstücken. Wenn Adele nicht Janin's Frau gewesen wäre, sie hätte seine Geliebte vorstellen können. Sie fand sich für eine Ehefrau überraschend in die bekannte nonchalante Weise ihres Mannes, in seinen Schlafrock, seine Pantoffeln, seine Capriolen, seine Liebkosungen. Janin ist hübscher als seine Carricatur bei Aubert. Wohlgenährt, behend, hat er nur wenige Augenblicke auf demselben Fleck Ruhe. Bald seinen à la jeune France gezogenen Bart streichend, bald Adele liebkosend, bald ans Fenster laufend, hält er am Tische nur aus, um zu schreiben oder um zu essen. Er zeigte mir seine Zimmer, seine Einrichtung, seine Bücher, seine „Hochzeitsbetten“. Ich wohne jetzt noch in meinem alten Nest, aber ich werde meinem Engel, wir sind sechs Monate verheirathet

und sehr glücklich, ich werde meinem Engel ein kleines Schloß kaufen. Ich verdiene viel Geld mit lauter schlechten Sathen. Wollt' ich gute Sachen schreiben, so hätt' ich kein Geld!

„Adele spielte die Ehestandssibylle vortrefflich mit. „Sie liebt nicht meinen Ruhm", sagte der zärtliche Gatte, „sondern mein Herz. Ich bin ein schlechter Schriftsteller, aber ein guter Junge. Sprechen wir vom Theater." Wir sprachen von der Rachel, von seiner Opposition gegen eine Schauspielerin, die er früher gehoben, „gemacht" hatte. „Es ist aus mit ihr", sagte er, „sie lernt nichts mehr, sie schwärmt die Nächte hindurch. Sie trinkt Grog, raucht Tabak, liebt im großen. Sie hat jetzt einen Salon eröffnet, wo man in Hemdärmeln erscheint. Seitdem sie mündig ist, ist alles vorbei. Sie ist ausschweifend geworden, das ist schrecklich, nicht wahr, Adele?" ..."

Als man den Kritiker für einige Zeit aus dem Zimmer rief, nahm Gutzkow sein Taschenbuch und schrieb in Janin's Manier seinen köstlichen „Beitrag zur Cyno-Dramaturgie". Janin hatte ihn nämlich gefragt, ob man in der deutschen Sprache seinen, Janin's, Stil nachahmen könne. Da keine Zeichnung die Züge so scharf hervortreten läßt als die Carricatur, so sei es gestattet, zur Charakteristik der entarteten Janin'schen

Schreibweise einige Stellen aus dieser Persiflage mitzutheilen. Gutzkow's Satire erinnert in einzelnen Zügen sogar an das berühmte Feuilleton von der Rachel:

„Seit einigen Tagen bemerkt man unter den Hunden von Paris eine ungewöhnliche Bewegung. Sie apportiren nicht mehr, sie bellen nicht mehr, sie springen nicht mehr in das Bassin des Palais-Royal, sie verschmähen die schönsten Knochen von Véry und Béfour, sie sind ernster, ich vermuthe stolzer geworden. Die Hunde von Paris haben von einem Hunde der Pyrenäen gehört, von einem Mitgliede ihrer Rasse, das mehr als à la Fido savant rechnen, mehr als schreiben und lesen kann, von einem Mitgliede, das edle Thaten vollbringt. Der Hund der Pyrenäen ist der Stolz der Hunde von Paris geworden. Der edle, treue, aufopfernde Hund der Pyrenäen, ein Hund, der in der nächsten Concurrenz den Monthyon'schen Tugendpreis davontragen wird, ist die Ursache dieses Stolzes. Die Hunde fangen an, edler zu fühlen, menschlicher zu denken, redlicher zu handeln, als die Menschen von heute fühlen, die Menschen von heute denken, die Menschen von heute handeln.

„Ein Hund ist erstanden, ein Hund, der aus dem Wörterbuche der Menschensprache alle hündischen Beleidigungen verjagen wird. Seid nicht zu stolz, ihr Hunde von Paris! Es ist kein Hund aus Paris, es

ist ein Hund aus den Pyrenäen! Emil (der Hund des Cirque Olympique heißt Emil), Emil ist kein gemeiner Kläffer wie ihr, kein Straßenbeller, kein nichtsnutziger Schoshund, der die intimen Besuche seiner Herrin beneidet, Emil ist keine von euch gemeinen Halsbandseelen, denen man im Monat Juli aus dem Wege gehen muß, keiner jener faulen Flaneurs, die an einen Knochen ihre Ehre, die Ehre ihrer Herrschaft, die Ehre ihres Halsbandes, ihr Wappen, ihre Wohnung, ihre Nummer verrathen. Emil rettet ein Kind. Würdest du ein Kind retten, Hektor, würdest du es thun, Caramouche, du Sultan, du Azur, du Belline . . . . o geht, ihr Hunde von Paris, geht, gemeine Seelen gegen den Hund der Pyrenäen!

„Der neue menschenfreundliche Hund vom Boulevard du Temple, jener edle Hund, der täglich dicht neben dem Hause, wo Fieschi, ein Mensch, die Höllenmaschine losdrückte, um Menschen zu morden, ein Menschenleben rettet, der Hund, der es wagen konnte, nach Napoleon, nach Murat, Franconi's Bretter zu betreten, heißt Emil. O Rousseau, edler Jean Jacques! Die Erziehung der Menschen ist dir mißlungen, aber ein Hund hat sich nach dir gebildet: dein Musterzögling, deine erhabenste Anwendung, dein Ideal ist ein Hund

geworden, Emil, der Hund der Pyrenäen, Emil, der Menschenretter bei Franconi."

Gutzkow bricht am Schlusse seiner Skizze in die komisch-elegische Klage aus:

„Ich habe einen Theaterartikel geschrieben, wie ihn Janin nicht kindischer schreiben kann. Wo ist die deutsche Zeitung, die mir für Artikel dieser Art jährlich 20000 Frs. giebt?"*)

Weit unsympathischer ist die Schilderung, die uns einige Jahre früher als Gutzkow der damals so viel gelesene Plauderer Theodor Mundt entworfen hat. Ihm zufolge wohnte dem Prince de la critique ein bedenklicher Zug von literarischem Protzenthum inne, das sich freilich bei der Leichtblütigkeit des französischen Naturells weniger unangenehm an den Tag legte, als dies bei einem deutschen Autor der Fall gewesen wäre. Seine äußere Erscheinung malt uns Theodor Mundt mit folgenden Worten:

„Er ist ein junger, fett genährter Mann mit einer außerordentlichen Legerität des Betragens, die zuweilen liebenswürdig, zuweilen unausstehlich ist. Er hat ein Gesicht wie ein Bauernjunge Murillo's, auch in demselben

*) Janin bezog, beiläufig gesagt, nicht 20000, sondern 30000 Frs.

Colorit und dieselbe Schalkheit und Naivetät verrathend. Was er an seinem Stil oft Reizendes hat (kann man anders dieses behagliche kokette Sichausstrecken auf dem Faul- und Lotterbett einen Stil nennen), das wiederholt sich an seiner eigenen Persönlichkeit weniger anziehend, und erscheint an dieser entweder als Mangel an Lebensart oder verräth noch den aus der Provinz gekommenen Schauspieler."

Auch von Janin's bürgerlicher Integrität hat Theodor Mundt keine allzu günstige Meinung. Er behauptet, das Lob des berühmten Kritikers sei käuflich gewesen. Im Treppenbau der Janin'schen Wohnung bemerkt er eine Statue Amor's, die durch einen unglücklichen Zufall des Schreibefingers beraubt ist; sie wird ihm gewissermaßen zum Symbol dessen, was dem Fürsten des Feuilletons eigentlich gebührte. Dem Autor, der sich bestechen läßt, soll man den Finger abhauen wie dem Vatermörder die Hand. Ich glaube jedoch, daß man dem behäbigen und gutmüthigen Janin in dieser Beziehung Unrecht thut. Es ist wahr, namentlich in seinen spätern Jahren war sein Lob oft überaus wohlfeil; aber es scheint nicht, als ob er sein „Valde placet" verkauft habe. Vielmehr wurde die Unbefangenheit seines Urtheils durch persönliche Beziehungen zu den besprochenen Autoren unwillkürlich gefälscht. „Es war ihm nicht

möglich", schreibt Paul Lindau, „Schriftsteller, mit welchen er im angenehmen geselligen Verkehr lebte, herunterzureißen, auch wenn sie es verdienten." Als ihm eines Tages in dem Salon einer seiner Freundinnen wieder einige Tagesberühmtheiten vorgestellt wurden, sagte er zu der Dame des Hauses: „Sie erwerben mir so viele gute Freunde, daß mir mein ganzes bischen Geist zum Teufel geht."

Jules Janin hat neben seinen Feuilletons eine nicht unbeträchtliche Zahl von Romanen und andern größern Publicationen in die Welt gesetzt; einzelne dieser Arbeiten rühmten sich eines vorübergehenden Erfolges. Ich erinnere nur an den „Todten Esel", an die „Nonne von Toulouse", an den „Chemin de traverse", an die „Litérature à Rome au temps d'Auguste" und an die Horaz-Uebersetzung. Alle diese Leistungen aber verschwinden neben dem, was er auf dem Gebiete des Feuilletons zu Stande gebracht hat. Hier ist er unbestritten Meister; die lange Reihe seiner naiv gekünstelten und manierirt oberflächlichen Scherze wird reichlich aufgewogen durch wahrhaft geist- und gehaltvolle Abhandlungen, die, nach Inhalt und Form vollendete Meisterstücke, einen dauernden Werth in der französischen Literatur behaupten. Die französische Akademie hat dies

anerkannt und ihm nach wiederholten Anläufen den längstersehnten Fauteuil zur Verfügung gestellt.

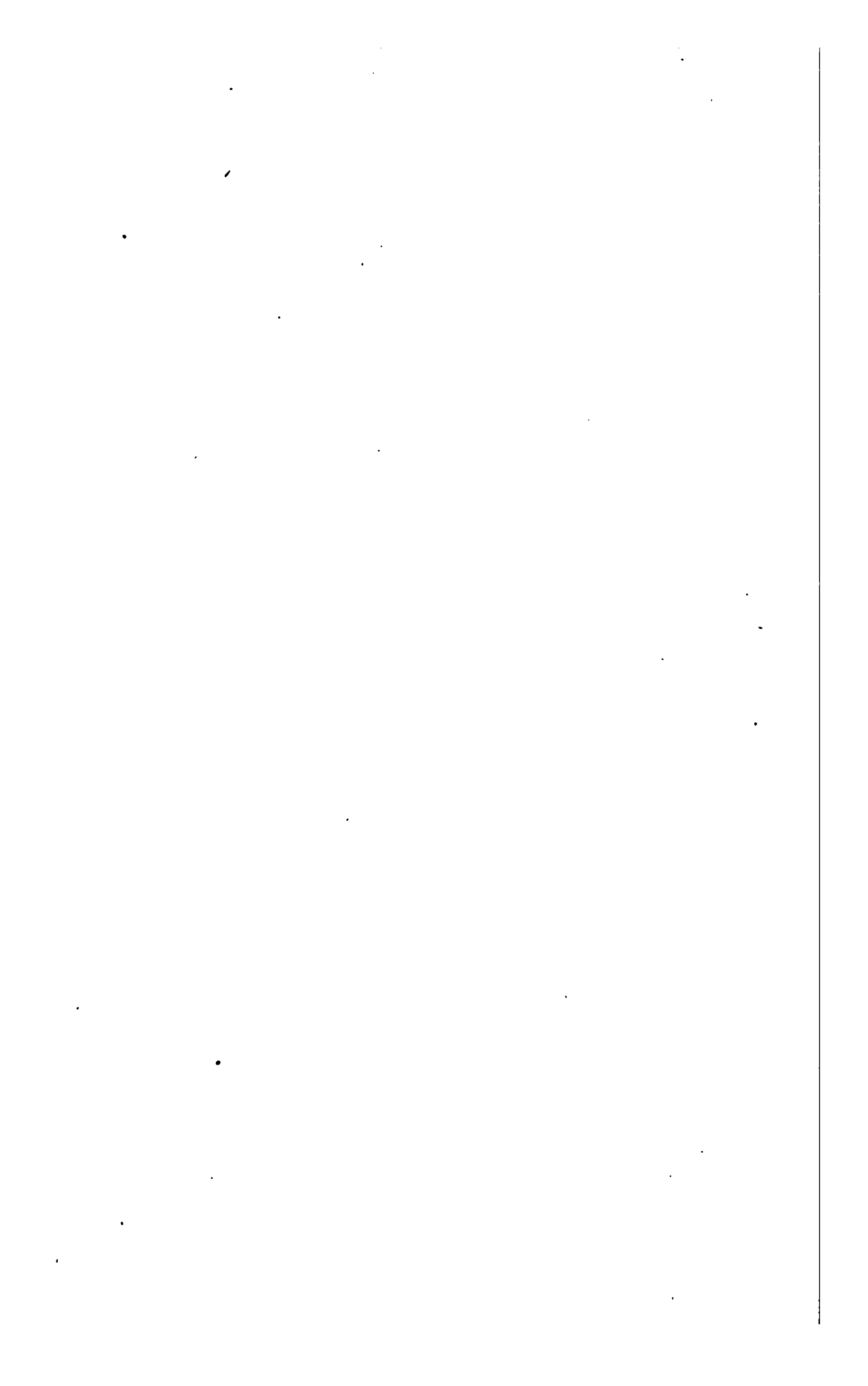
Etwas mehr Ernst und Charaktergröße — und Jules Janin würde das Ideal repräsentiren, nach welchem jeder Feuilletonist zu streben hätte. Wie die Dinge liegen, darf nicht in Abrede gestellt werden, daß Janin gerade durch seine Persönlichkeit dem moralischen Ansehen des Feuilletons, wenigstens in Deutschland, nicht unerheblich geschadet hat.

möglich", schreibt Paul Lindau, „Schriftsteller, mit welchen er im angenehmen geselligen Verkehr lebte, herunterzureißen, auch wenn sie es verdienten." Als ihm eines Tages in dem Salon einer seiner Freundinnen wieder einige Tagesberühmtheiten vorgestellt wurden, sagte er zu der Dame des Hauses: „Sie erwerben mir so viele gute Freunde, daß mir mein ganzes bischen Geist zum Teufel geht."

Jules Janin hat neben seinen Feuilletons eine nicht unbeträchtliche Zahl von Romanen und andern größern Publicationen in die Welt gesetzt; einzelne dieser Arbeiten rühmten sich eines vorübergehenden Erfolges. Ich erinnere nur an den „Todten Esel", an die „Nonne von Toulouse", an den „Chemin de traverse", an die „Litérature à Rome au temps d'Auguste" und an die Horaz-Uebersetzung. Alle diese Leistungen aber verschwinden neben dem, was er auf dem Gebiete des Feuilletons zu Stande gebracht hat. Hier ist er unbestritten Meister; die lange Reihe seiner naiv gekünstelten und manierirt oberflächlichen Scherze wird reichlich aufgewogen durch wahrhaft geist- und gehaltvolle Abhandlungen, die, nach Inhalt und Form vollendete Meisterstücke, einen dauernden Werth in der französischen Literatur behaupten. Die französische Akademie hat dies

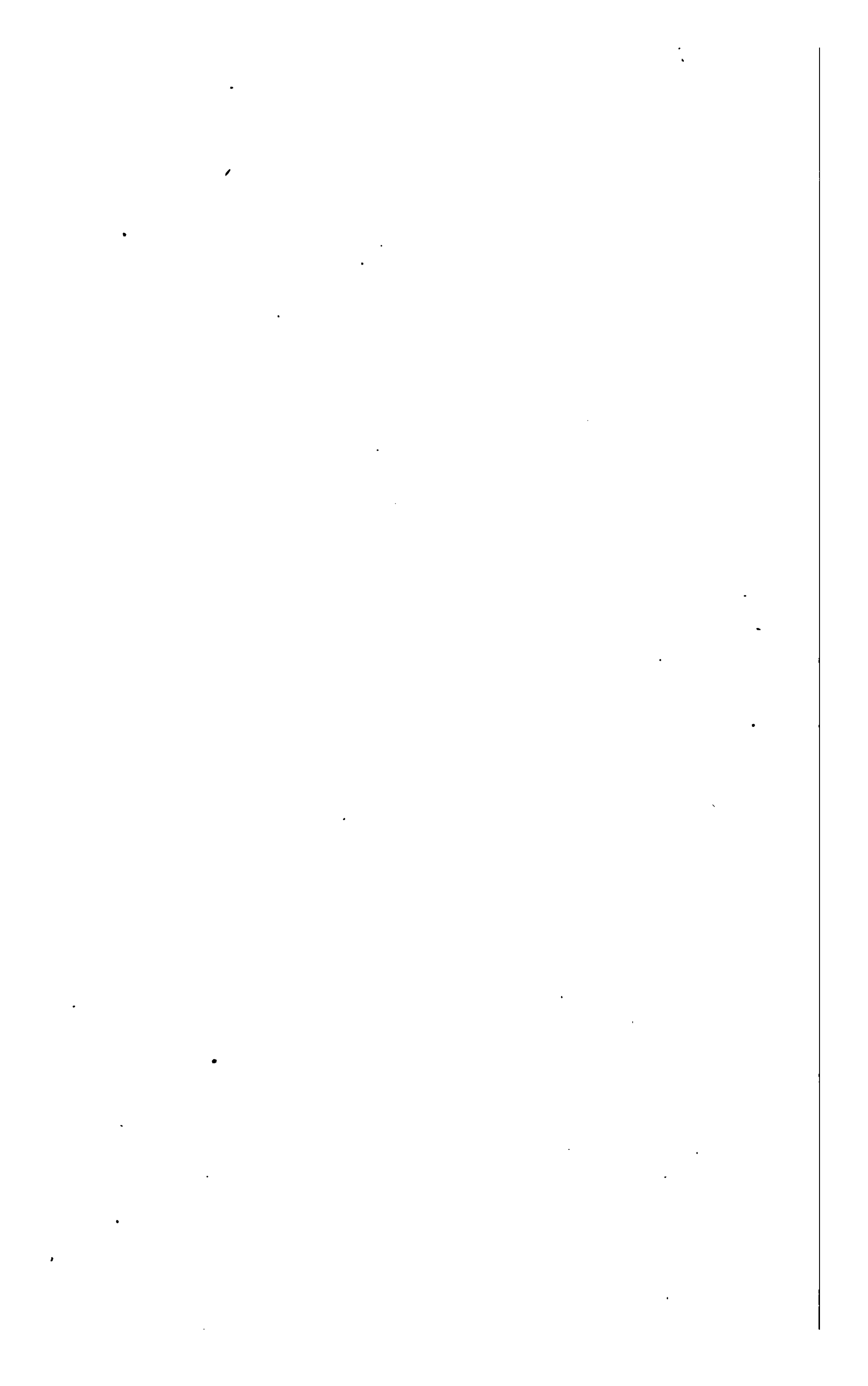
anerkannt und ihm nach wiederholten Anläufen den längstersehnten Fauteuil zur Verfügung gestellt.

Etwas mehr Ernst und Charaktergröße — und Jules Janin würde das Ideal repräsentiren, nach welchem jeder Feuilletonist zu streben hätte. Wie die Dinge liegen, darf nicht in Abrede gestellt werden, daß Janin gerade durch seine Persönlichkeit dem moralischen Ansehen des Feuilletons, wenigstens in Deutschland, nicht unerheblich geschadet hat.



Drittes Kapitel.

Nestor Roqueplan und die zeitgenössische Culturgeschichte. Alphonse Karr. Francisque Sarcey. Albert Wolff und die Boulevard-Causerie.



Drittes Kapitel.

Nestor Roqueplan und die zeitgenössische Culturgeschichte. Alphonse Karr. Francisque Sarcey. Albert Wolff und die Boulevard-Causerie.

Im Auslande ungleich weniger bekannt als Jules Janin, aber für die Entwicklung der Pariser Gesellschaft nicht minder bedeutend ist Nestor Roqueplan, dessen Blüthezeit in die ersten Jahre des zweiten Kaiserreiches fällt. In Nestor Roqueplan feiert die zeitgenössische Culturgeschichte ihre ersten feuilletonistischen Triumphe. Er ist gewissermaßen ein Gavarni mit der Feder, ein Schilderer von wahrhaft glänzender Beobachtungsgabe, ein Meister der feinsten Satire, dabei ein Stilist von originellster Bedeutsamkeit. Sein Einfluß auf das französische Feuilleton ist namentlich im Vergleich mit Jules Janin durchweg unterschätzt worden. Alle neufranzösischen Salonplauderer, insofern sie Anspruch auf einige Beachtung erheben, sind in seine Schule gegangen. Er hat die Gesellschaft oft mit einem einzigen Lichtblitze über ihre Situation aufgeklärt. Er hat die Sprache mit Ausdrücken bereichert, die gegenwärtig jeder Gamin

verwendet, ohne an ihren Ursprung zu denken. Dabei athmen seine leichtesten Plaudereien einen wohlthuenden sittlichen Ernst. Ohne zu moralisiren, bietet er dem hohlen abgeschmackten Treiben der sogenannten „guten Gesellschaft" und ihres Zerrbildes, der Demi-Monde, die Fehde an, indem er das, was ihm verworfen erscheint, auf die geistvollste Art lächerlich macht. Niemals hat ein französischer Schriftsteller das fade, herzlose Gebaren des Lorettenthums so unwiderstehlich aufgedeckt wie Nestor Roqueplan. Sein Artikel über die „Pigeons" (die Turteltauben) hat das Institut der Cavalieri serventi empfindlicher angegriffen als hundert Strafpredigten; denn der Aufsatz goß über die ehebrecherischen Pariserinnen einen so ätzenden Spott aus, daß alle Romantik zu Grunde ging. Wo Jules Janin breit, da erscheint Nestor Roqueplan knapp und gedrungen. Janin's Naivetät ist ihm fremd; dafür besitzt er das Geheimniß der graziösen Satire. Seine Diction wimmelt von geistreichen Antithesen, Vergleichen, epigrammatischen Blitzen und prägnanten Kühnheiten; aber nirgends hat man das Gefühl des Gemachten. Nestor Roqueplan bewegt sich auf dem glattesten Parket des Pariser Esprit mit der Sicherheit eines gewiegten Diplomaten. Die Stilistik im Schlafrock, wie sie Jules Janin betreibt, ist seine Sache nicht; er erscheint stets im habit habillé,

aber der Frack und das Gilet en coeur sind ihm mindestens ebenso bequem wie dem Prince de la critique der behagliche Alltagskittel.

Roqueplan hat seine vorzüglichsten Feuilletons unter dem Titel „La vie Parisienne“ gesammelt (Paris 1854). „Mein Buch“, so heißt es in der Vorrede, „wird sich glücklich schätzen, wenn man ihm in der Reihe der zeitgenössischen Literaturwerke die Rolle zuweist, die in der Kunst des Malers die Skizze spielt.“

Sehr wohl! Aber diese Skizzen wiegen ein ganzes Museum mittelmäßiger Freskeu und Oelcompositionen auf. Hier bewahrheitet sich das vielcitirte Wort Platen's:

> Oftmals zeichnet der Meister ein Bild durch wenige Striche,
> Was mit unendlichem Wust nie der Geselle vermag.

Die kleinen Kunstgriffe, deren sich Nestor Roqueplan in seiner Stilistik bedient, sind Legion. Das Beste und Liebenswürdigste läßt sich dabei gar nicht analysiren: man muß sich einfach mit der Wirkung begnügen. Wie alle Franzosen handhabt er mit Vorliebe die Antithese, und zwar nicht selten mit etwas paradoxer Färbung. So schreibt er z. B.: „Die Frauen von heute altern nicht: sie verwittern“; oder: „Ehedem war das Altern eine Kunst: heute ist es nur noch ein Unglück“. Eine Specialität Roqueplan's ist sein kühnes Schematisiren. Nach Art einer wissenschaftlichen Klasseneintheilung zählt

er die geringfügigsten, ja oft heterogensten Dinge auf und erzielt so die wundersamsten Effecte. So z. B. in dem nachstehenden Bruchstück aus einer Studie über die Loretten:

„Der Abend der Loretten ist durch sehr verschiedene Beschäftigungen ausgefüllt:

„1) Mit dem Verfertigen kleiner Mützen und mit Essen von Aepfeln oder Gymnasekuchen.

„2) Die Lorette setzt sich mit ihrer Bonne an das Feuer und läßt in der Asche Kastanien braten.

„3) Sie schreibt anonyme Briefe.

„4) Sie giebt vor, Hosenträger und Cigarrentaschen für ihre Arthurs zu sticken.

„5) Sie macht Pläne mit ihrer Bonne.

„6) Sie faßt den Entschluß, mit ihrer Bonne nach London zu reisen, denn jede Lorette geht nach London, um dort die Engländer zu verabscheuen, weil sie nicht im Stande ist, dieselben zu kapern. Heutzutage bringt man von London nur noch Hunde mit.

„7) Sie sagt nu*n*e part für nulle part, co*l*idor für corridor, une fièvre cé*le*brale und le crapaud, c'est très-*vél*imeux."

Eine überaus komische Färbung erwirkt Roqueplan durch den majestätischen Ernst, mit dem er die tollsten und amusantesten Dinge vorzutragen weiß.

So erzählt er mit der objectiven Ruhe eines Culturhistorikers:

„Die Lorette besitzt einen ausgesprochenen Familiensinn. Ein Herr, der bei Fräulein Fifine einen Besuch abstattete, beklagte sich bei ihr über die Grobheit ihres Portiers. „Sie sollten den Kerl wegschicken", sagte er. Die Lorette erwiderte: „„Daran habe ich auch schon gedacht, aber es geht nicht: er ist mein Vater.""

Ab und zu bedient sich Roqueplan auch gewisser Alterthümlichkeiten der Stilistik. Er schreibt: „une sienne amie." Er fängt einen Hauptsatz mit „Lequel" an, was ungefähr den Eindruck macht, als wenn wir eine Wendung mit „Selbiger" beginnen — so jedoch, daß jede Nuance von Geschraubtheit vermieden wird.

Zu den besten Arbeiten Nestor Roqueplan's rechnen wir (außer der obenerwähnten Skizze „Les lorettes") den Aufsatz „Ueber die Truthähne" (die betrogenen Ehemänner), „Ueber die Liebe à distance", die reizende Plauderei „Les Choses qui n'existent plus" und die satirische Skizze „Les crédits supplémentaires".

Nestor Roqueplan ist noch ungleich inniger mit dem französischen Leben verwachsen als Jules Janin. Das literarische Feuilleton hat immer einen kosmopolitischen Zug, selbst in seiner nationalsten Ausprägung; die culturhistorische Skizze, die Salonplauderei, die Satire

haben dagegen nothgedrungen einen localen Charakter, und schon in diesem Sachverhalt liegt die Ursache, warum der Name Roqueplan's kaum über die Grenze seines Vaterlandes hinausgedrungen ist. Roqueplan ist der philosophische Esprit der modernen Pariser Gesellschaft: in Deutschland besitzen wir nichts, was sich mit ihm vergleichen ließe. Am nächsten kommt ihm noch Hans Wachenhusen in seinen „Berliner Silhouetten“ und Spitzer in seinen „Wiener Spaziergängen“. Doch hat Wachenhusen ungleich mehr von der Janin'schen Redseligkeit, während bei Spitzer die komische Form in forcirter Absichtlichkeit auftritt, und in der Regel nur Form ohne Gehalt ist.

In Jules Janin und Nestor Roqueplan haben wir die beiden Grundpfeiler des französischen Feuilletons gezeichnet; alle übrigen neufranzösischen Feuilletonisten lassen sich mehr oder minder auf diese glänzenden Vorbilder zurückführen.

Eine ziemlich eigenartige Physiognomie besitzt Alphonse Karr, der als bewußter Sonderling sich mehr an den Jules Janin der spätern Epoche anschließt. Karr ist ein unbestreitbares Dichtertalent; seine Romane sind denen Janin's weit überlegen. Als Feuilletonist pflegt er theils die farbenreiche Schilderung, theils die Satire. In seinen „Guêpes“ spielt er gewissermaßen den Mentor

seines Zeitalters: er nimmt sich der verfolgten Unschuld an, er protegirt die neuen Erfindungen, er rettet die verkannten Genies. Dabei treibt er die dem Feuilleton innewohnende Neigung zur Subjectivität so weit, daß er vielfach sein Ich zum eigentlichen Mittelpunkte der Darstellung macht. Er unterhält die Pariser von seinen intimsten Erlebnissen, und was er erzählt, trägt natürlich dazu bei, seiner werthen Persönlichkeit ein erhöhtes Relief zu geben. Bald berichtet er, wie ihn am Strande von Etretat die Flut überrascht; bald verkündet er, daß ein zürnender Blaustrumpf ein Attentat auf ihn begangen hat. Heute erfährt das staunende Publikum, dem Unerschrockenen sei die Rettung eines schon halb ertrunkenen Kürassiers gelungen, und morgen lauscht es andächtig einem geheimnißvoll angedeuteten Liebesabenteuer. Alphonse Karr huldigte bekanntlich auch im Privatleben den Bestrebungen des Alcibiades, der seinem Hunde den Schwanz abhauen ließ, um den Athenern Stoff zum Stadtklatsch zu liefern. Die Zahl der tollen Streiche, die man ihm theils mit Recht, theils mit Unrecht zuschreibt, ist unermeßlich. Er verstand es meisterhaft, die Neugierde der Pariser immer von neuem zu beschäftigen. Kein Mittel war ihm zu bizarr, wenn es zu diesem Zwecke führte. Er trug das Costüm eines Reitknechtes und war selig, wenn die Vorübergehenden

sich zuflüsterten: „Das ist Mr. Karr! Wie prächtig stehen ihm die ledernen Beinkleider!“ Er ließ eine Hyäne frei im Hause herumlaufen und wollte sich vor Amusement wälzen, wenn die Setzerlehrlinge, die ihm die Correcturen brachten, vor der afrikanischen Bestie Reißaus nahmen. Er kaufte einen riesigen Neufundländer, Namens Freischütz, den der berühmte Neger Ebenholz durch die Straßen der Stadt führte; und als der Absatz der „Wespen“ eines Tages zu ebben begann, da ließ der Autor durch alle Journale seinen Tod ansagen: eine Lüge, die natürlich alsbald den gewünschten Erfolg hatte. Diese Excentricität des Menschen spiegelt sich auch in dem Feuilletonisten wieder. Die Schreibweise Karr's ist sehr ungleich und nicht selten geschraubt: daneben sind ihm einzelne Seiten von wunderbarer Beredsamkeit und herzergreifender Poesie gelungen, die sich dem Besten anreihen, was das französische Feuilleton gezeitigt hat.

Es liegt nicht in dem Plane unserer Studie, alle französischen Feuilletonisten von Verdienst zu charakterisiren. Wir müssen uns darauf beschränken, die wichtigsten Namen kurz aufzuführen. Dabei ist es wohl möglich, daß ein Kenner der zeitgenössischen Literatur Gelegenheit findet, unserm Katalog eine Lücke nachzuweisen. Dem Urtheil über die Leistungen lebender Autoren haftet eben leicht etwas Subjectives an, und so wird manches, was

wir heute für wichtig halten, im Laufe der Zeit als untergeordnet beseitigt werden, indeß auf der andern Seite das Untergeordnete sich Bahn brechen kann. Auch hält es schwer, die Literatur der Gegenwart systematisch zu gliedern, denn nur das Gewordene hat klare Umrisse: das Werdende schwankt.

Als einen nicht unebenbürtigen Nachfolger Jules Janin's haben wir den langjährigen Feuilletonisten des „Temps“, den ehemaligen Schulprofessor Francisque Sarcey hervorzuheben. Sarcey ist minder anmuthig als der Prince de la critique, aber er besitzt in höherm Grade die Fähigkeit der kritischen Darlegung. Wo Janin einfach sagt: „Das gefällt mir“, da sagt Francisque Sarcey: „Das gefällt mir aus dem und dem Grunde.“ Sarcey hat daher mehr zur Erziehung der Dramatiker beigetragen als Janin. Wenn der Lundiste des „Journal de Débats“ entschiedener auf die große gebildete Gesellschaft einwirkte, so erfreuten sich Sarcey's kritische Erörterungen eines höhern Ansehens bei der kleinen Gemeinde der Fachgenossen. Janin besaß mehr instinctives Talent, Sarcey arbeitet mehr nach Principien.

Gustave Planche, Paul de Saint-Victor, Louis Ulbach, Paul Perret, Edmond About, Henri Rochefort, Auguste Villemot, Théophile Gautier, Charles Monselet und viele andere

Feuilletonisten von Ruf werden von einer erschöpfenden Geschichte des Feuilletons nicht umgangen werden können. Sie haben theils die dramaturgische, theils die culturhistorische Richtung gepflegt, und neben manchem Geringfügigen echte Cabinetsstücke der Feuilletonistik geliefert. Von den meisten dieser Autoren sind gesammelte Feuilletons in Buchform erschienen.

Eine eigenthümliche Stellung innerhalb der französischen Tagesliteratur hat sich Albert Wolff, ein geborener Deutscher, erworben. Er cultivirt im „Figaro“ die eigentliche sogenannte Boulevardcauserie, jenes behagliche, vergnügte Plaudern über den ersten besten, oft durchaus unwichtigen Gegenstand, jenes graziöse Getändel, bei dem die Form so wesentlich den Inhalt überwiegt, daß der Feuilletonist oft eine ganz planlose Wanderung durchs Labyrinth aller erdenklichen Ideenkreise bewerkstelligt. In einem tableau chargé habe ich diese Methode gelegentlich charakterisirt. Ich schrieb:

„Wie heißt jenes unerschöpfliche Thema, das in den Spalten der Boulevardpresse unaufhörlich verarbeitet, glossirt und commentirt wird? Das Thema heißt Nichts! Nehmen wir die erste beste Nummer des „Figaro“ zur Hand, in der irgend ein Heros der Presse littéraire vier Spalten zu Wege bringt, ohne schließlich das Geringste gesagt zu haben: voilà le grand rien! Unter-

suchen wir die reizvollen Kleinigkeiten der „Vie parisienne“ (ich meine die Zeitschrift, nicht das Buch Nestor Roqueplan's): wir finden wiederum le grand rien in geistreicher Variation. Kurz, das Nichts ist das Wesen der echten Pariser Boulevardcauserie, der Kern des ganzen Flitterkrams, die Basis, auf der alle endlosen Phrasen ihre Kletterstange aufrichten. Aus Nichts enthaspelt sich der bunte Faden des wechselvollen Gedankenspiels, um Nichts schmiegt er sein bizarres Gewebe und in Nichts fällt das ganze Kunstwerk zusammen, wenn sich der zersetzende Hauch des Ernstes auf hundert Schritte bemerken läßt. Ein Pharaotempel aus Spielkarten: die Tischplatte wackelt, und die ganze Herrlichkeit hat ein Ende.“

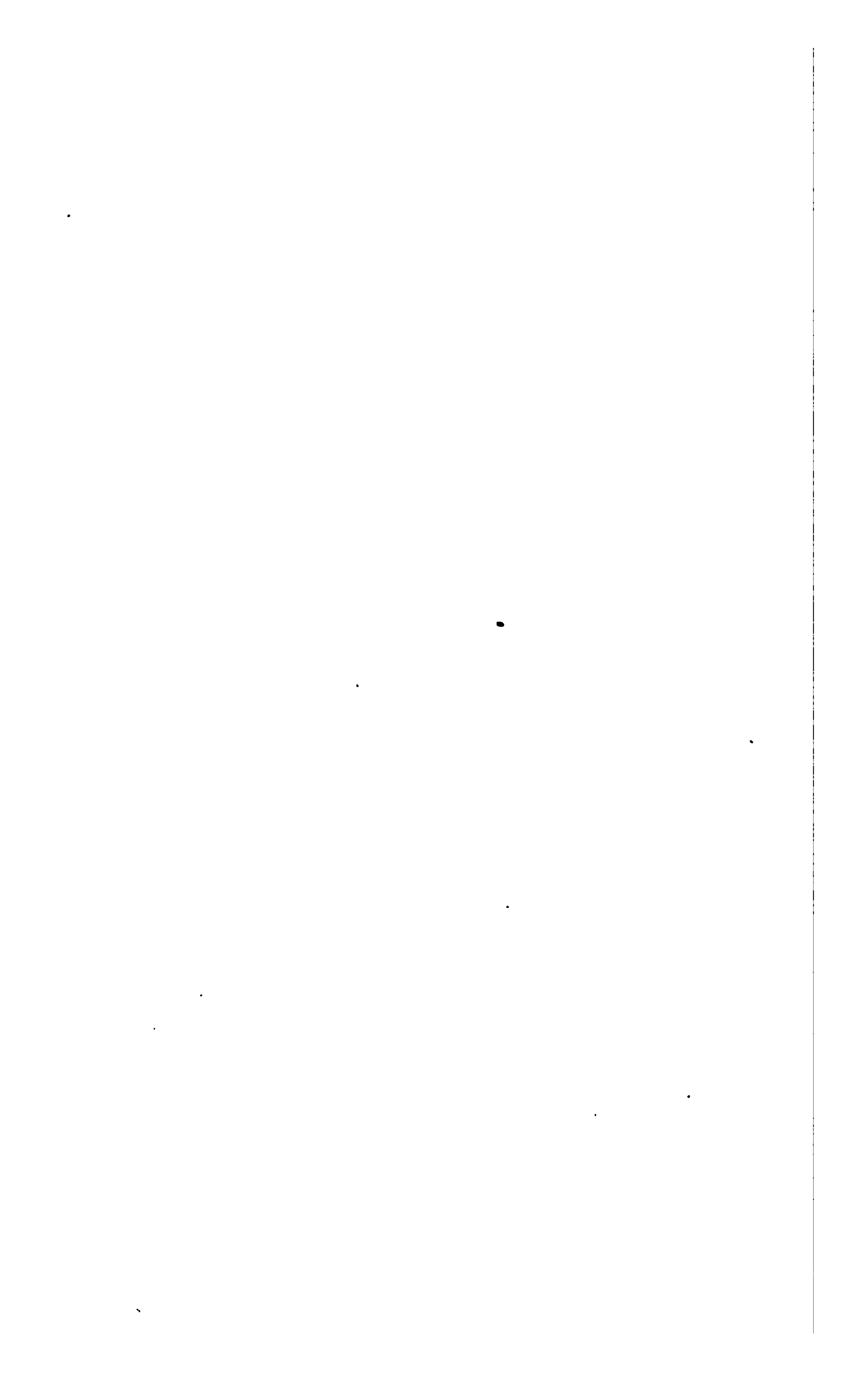
Die Charakteristik ist stark übertrieben, aber es liegt ihr ein Körnchen Wahrheit zu Grunde. Der Plauderer dieser Kategorie spannt nicht selten einen dünnen, dem bloßen Auge kaum wahrnehmbaren Faden keck durch die luftigen Räume der Phantasie und behängt ihn willkürlich mit allem erdenklichen Zierath. Der Boulevardfeuilletonist weiß beim Beginn seiner Causerie ebenso wenig, wo er enden wird, wie der großstädtische Flaneur, der ins Ungewisse über die Trottoire bummelt und dem Zufall plein pouvoir ertheilt. Es läßt sich nicht leugnen, daß ein solches Hin- und Herwogen auf dem Ocean

der Gedanken und Vorstellungen seine eigenthümlichen Reize hat. Die kritische Vernunft schüttelt bedenklich das Haupt: aber die Praxis fragt nicht danach, ob die strenge Sittenrichterin lächelt oder die Stirn runzelt. Wenn die feuilletonistische Irrfahrt nur mit einiger Grazie von statten geht, wenn die Sirenen, die das Schiff des verwegenen Seglers umschwimmen, nur ab und zu ein melodiöses Motiv über die Lippen bringen — der Rest wird verziehen, so sehr auch der Uebermuth an den ewigen Grundpfeilern der Logik rütteln mag.

Uebrigens hat Albert Wolff die leichte Form der Boulevardcauserie vielfach mit tüchtigem culturhistorischen und kritischen Inhalt zu füllen gewußt. Auch läßt er nicht selten die Wärme des deutschen Gemüthes in eigenthümlich bewegender Weise durch das Kreuzfeuer der französischen Koketterie hervorbrechen, so daß Villemessant von ihm sagen durfte: „Ce petit allemand fait rire les hommes et pleurer les femmes.

Viertes Kapitel.

Das musikalische und fachwissenschaftliche Feuilleton in Frankreich. Das Roman-Feuilleton und der Feuilleton-Roman.

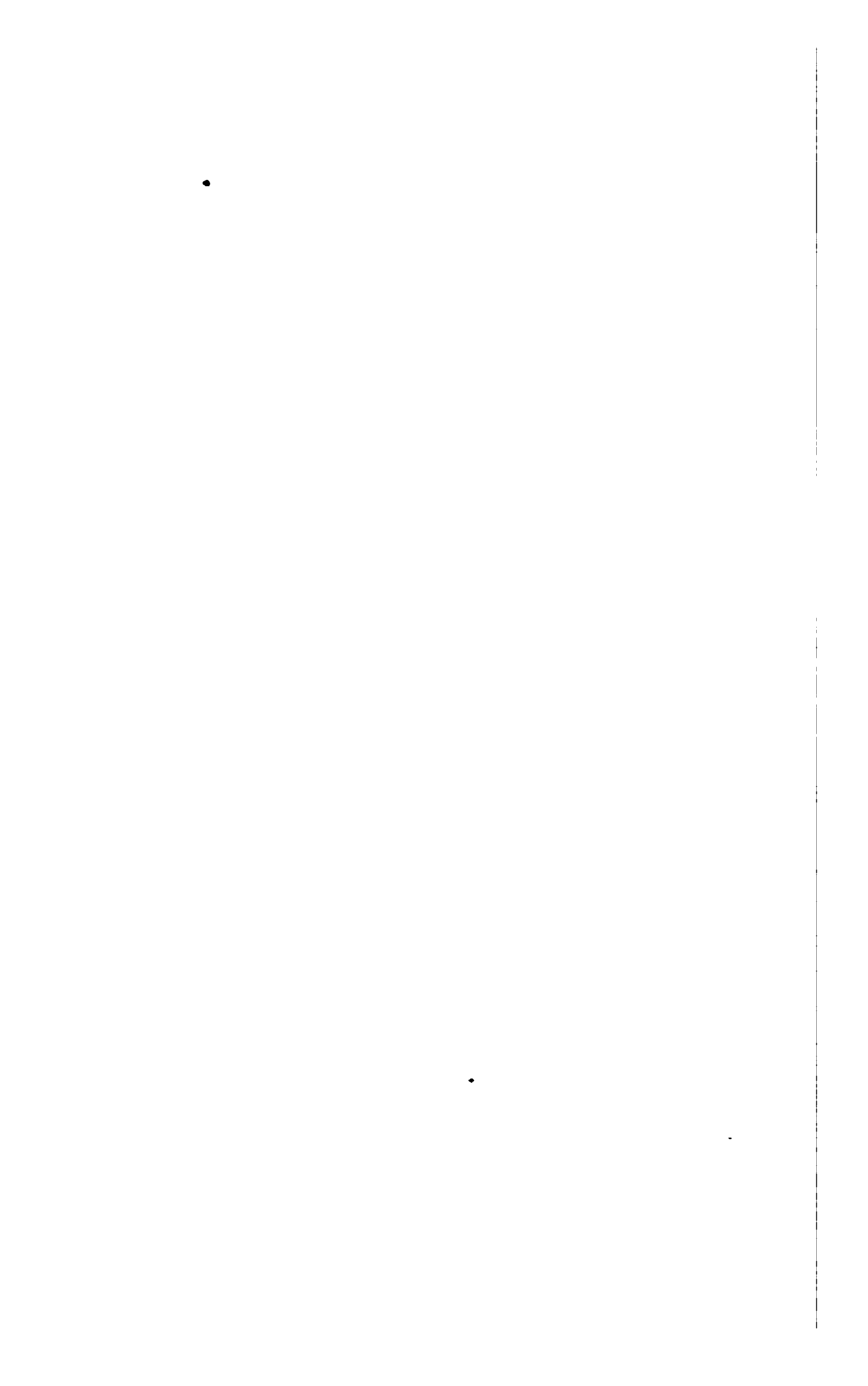


Wir haben bisher fast ausschließlich das dramaturgische und culturhistorische Feuilleton betrachtet. Es erübrigt noch, einige Worte über das musikalische und fachwissenschaftliche Feuilleton beizufügen, obwohl uns diese beiden Gattungen ungleich ferner liegen. Die Rolle des Musikfeuilletonisten, in Frankreich „Mardiste" geheißen, weil sein Feuilleton gemeinhin am Dienstag erscheint, ist weit schwieriger als die des dramaturgischen Plauderers. Die musikalische Kritik im ernsten Sinne des Wortes wendet sich in der Regel nur an ein kleines Publikum; das Feuilleton aber muß mit den Majoritäten rechnen, und so läuft der Musikplauderer denn Gefahr, entweder unerträglich langweilig oder skandalös oberflächlich zu werden. „Le public en général aime musique, mais je laparierais bien, qu'il préfère celle du théâtre à celle du feuilleton." Im dunkeln Bewußtsein dieser Mißlage

greifen denn auch fast sämmtliche französische Musikreferenten, denen ihr Renommée am Herzen liegt, zu dem pikanten Reizmittel der Polemik. Nirgends ist die alte Vorschrift von der Nothwendigkeit einer entschiedenen Parteinahme so wörtlich zu verstehen wie hier. Die Herren von „zugegeben zwar", von „je nachdem", von „gewissermaßen" mögen sich in der literarischen Kritik die Bürgerkrone der Versöhnlichkeit und Mäßigung erobern: als Musikreferenten sind sie, in Frankreich wenigstens, nicht zu brauchen. Wer auf diesem Gebiete Erfolg haben will, der muß eine Stellung einnehmen, die sich mit zwei Worten kennzeichnen läßt. Ob er zu der Fahne Richard Wagner's schwört oder ob er für Gioachimo Rossini schwärmt, das ist dem Leser im großen und ganzen gleichgültig; nur darf der Mardiste nicht schwanken und laviren. Je energischer und intoleranter seine Feder die Gegenpartei verunglimpft, um so bereitwilliger glaubt man an seine Talente. Als Wagnerianer nenne er den Schwan von Pesaro einen geistlosen Dudler, einen melodiösen Schwätzer; er vergleiche die schönsten Motive aus dem „Wilhelm Tell" mit dem berühmten Gassenhauer: „Les Pompiers de Nanterre"; ja er vindicire, gegen Donizetti gehalten, dem ersten besten Coupletfabrikanten der „singenden Cafés" die Palme, und er wird Furore machen. Als Feind der

Zukunftsmusik spreche er von Wagner's „notorischer Geisteskrankheit", von der „vandalischen Roheit seiner Instrumentation", von der „Brutalität seiner Knalleffecte". Er behandle den „Lohengrin" wie eine pathologische Erscheinung, die zwar Interesse erregt, aber gleichzeitig mit Ekel und Grausen erfüllt. Er mache sich in jedem dritten Feuilleton über das famose „Weialaweia" lustig und spiele selbst auf Wagner's Familienverhältnisse mit einem ironischen Lächeln an, dessen unzweideutige Sprache an das Sittlichkeitsbewußtsein der „guten Familienmütter" appellirt. Wo zwei Doggen sich beißen, da versammelt sich stets ein Kreis eifriger Zuschauer. Wagner und Rossini müssen sich von Zeit zu Zeit in die Haare gerathen, wenn das französische Musikfeuilleton nicht selig im Herrn entschlafen soll.

Das fachwissenschaftliche Feuilleton ist für das Culturleben der Völker vielleicht unter allen das bedeutsamste. Die Verständlichkeit war von jeher der Hauptvorzug der französischen Darstellungsweise, selbst auf dem Gebiete der tiefsinnigsten Untersuchungen. Im fachwissenschaftlichen Feuilleton hat dieser Vorzug seine höchste Vervollkommnung erreicht. Frankreich besitzt eine Anzahl von Männern, die zu den Koryphäen der ernsten Forschung gehören und gleichwol Meister des Feuille-



Als der „Constitutionnel“ den „Juif errant“ von Eugène Sue brachte, stieg die Auflage von 4000 Exemplaren auf 25000! Gegenwärtig tritt das Romanfeuilleton durchaus in den Hintergrund. Das Feld, auf welchem diese abgedankte französische Mode fröhlich weiter blüht, ist Deutschland. Die Vorliebe gewisser Leserkreise für diese Species der Unterhaltung ist mir geradezu räthselhaft. Ich begreife nicht, wie man ein Kunstwerk, das in seiner Totalität wirken soll, durch Wochen und Monate hindurch zerstückeln mag! Was würde ein Auditorium sagen, dem man jeden Abend einen halben Act der „Maria Stuart“ oder des „Hamlet“ vorführen wollte? Einen wesentlichen Unterschied zwischen einer solchen homöopathischen Dramaturgie und dem Romanfeuilleton vermag ich jedoch nicht zu entdecken. Hier wie dort greift das unleidliche „Fortsetzung folgt“ in die schönsten Momente unserer Stimmung ein und erzeugt jene „Spannung“, die für mein Gefühl dem ästhetischen Genuß schnurstracks zuwiderläuft. Das Interesse des Publikums für diese Gattung des modernen Schriftthums kann unmöglich ein ästhetisches sein; es handelt sich hier im besten Falle um das rohe stoffliche Interesse, um den Nervenkitzel und um das kindliche Vergnügen am Räthsellösen. Ein echter Romanfeuilletonleser beschäftigt sich stundenlang mit der Erwägung, „wie es

morgen wol kommen wird", und wenn er dann richtig gerathen hat, so erfüllt ihn eine edle Genugthuung. Das heißt eben die Kunstschöpfungen zum Spiel herabwürdigen.

Mit Rücksicht auf diese Verhältnisse hat sich eine eigene Sorte von Feuilletonromanen ausgebildet. Der Feuilletonroman (ein Begriff, der nicht mit dem Romanfeuilleton identisch ist), richtet sich in seiner Composition lediglich nach den typo- und topographischen Verhältnissen des Journals und sorgt dafür, daß ein besonders hoher Grad von „Spannung" jedesmal da eintrete, wo der verfügbare Raum der Zeitung zu Ende ist. Solche Kunststücke gehören begreiflicherweise nicht mehr in die Literatur.



Fünftes Kapitel.

Das deutsche Feuilleton. Heinrich Heine und Ludwig Börne.

Werke außerhalb des journalistischen Rahmens veröffentlicht hat. Auch verdienen Heine und Börne schon darum eine aufmerksamere Betrachtung als Jean Paul, weil ihr Einfluß auf die moderne Feuilletonistik ungleich bedeutender und nachhaltiger ist. Es läßt sich hier freilich sehr schwer entscheiden, inwieweit der französische Esprit auf das moderne deutsche Feuilleton direkt oder durch das Medium dieser beiden geistreichen Köpfe gewirkt hat. Im Resultat wird der eine Weg kaum von dem andern abweichen. So steht z. B. Paul Lindau in gleicher Weise unter dem Einfluß Heinrich Heine's und Jules Janin's, ohne daß es uns möglich wäre, eine Trennungslinie zu finden, weil eben auch Heine, namentlich in den Aeußerlichkeiten der Darstellung, ein ausgesprochener Schüler der Franzosen ist.

Als das bedeutendste feuilletonistische Werk Heinrich Heine's möchte ich seine Arbeit über Deutschland bezeichnen. Er hat hier in graziöser, vielleicht allzu tändelnder Form die hervorragendsten Gegenstände culturgeschichtlichen Wissens behandelt. Was den ernsten deutschen Denker an dieser Arbeit verletzt, ist nicht sowol die elegante und leichtblütige Schreibweise, als vielmehr eine vornehme Geringschätzung der streng wissenschaftlichen Methode, ein olympisches Selbstgefühl, dessen nur halb verborgene Devise etwa besagt: „Ich schüttele hier

in meiner bequemen Manier mehr Weisheit und Tiefsinn aus dem Aermel, als ihr mit aller Gelehrsamkeit in langen Jahrzehnten zusammenschleppt." Das klingt nicht gerade bescheiden; aber in gewissem Sinne hat der Poet Recht. Eine einzige seiner keck hingeworfenen Bemerkungen verbreitet oft mehr Licht als ein Dutzend ins Weite gezogener Dissertationen. Es macht sich hier die intuitive Kraft des Dichters und Denkers, des vates geltend, die, dem Autor selber unbewußt, das Richtige findet. Man hat Heine wiederholt als einen kurzsichtigen Politiker bezeichnet; aber berührt es uns nicht fast wie eine alttestamentliche Prophezeihung, wenn er schreibt:

„Hütet euch, ihr Nachbarkinder, ihr Franzosen, und mischt euch nicht in die Geschäfte, die wir zu Hause in Deutschland vollbringen: es könnte euch schlecht bekommen. Hütet euch, das Feuer anzufachen, hütet euch, es zu löschen: ihr könnt euch leicht die Finger verbrennen. Lächelt nicht über meinen Rath, über den Rath eines Träumers, der euch vor Kantianern, Fichteanern und Naturphilosophen warnt!"

Dieser Eine Satz genügt, um alle Behauptungen, Heine habe die nationale Kraft Deutschlands unterschätzt oder mißverstanden, mit Einem Schlage zu entkräften. Seine intuitive Begabung lehrte ihn vielmehr dieses bedeutsame Wort zu einer Zeit aussprechen, da sich

Deutschland in einem Zustande der grauenhaftesten politischen Zerfahrenheit befand, zu einer Zeit, da die Politiker von Fach die Leistungsfähigkeit der deutschen Nation, wenn überhaupt von einer Nation die Rede sein konnte, erbärmlich gering anschlugen.

Auch Heine's Bemerkungen über die deutsche Philosophie verrathen oft einen phänomenalen Scharfblick, so glatt und kokett sie sich lesen. Man thäte wohl, den reifen Kern um der glänzenden Hülle willen nicht zu unterschätzen. Ich möchte hier an die Worte erinnern, mit denen Heine selber die italienischen Componisten charakterisirte. Er sagt: „Man hält sie für oberflächlich, weil sie die Abgründe ihres Geistes mit Rosen bedecken."

Wie echt feuilletonistisch Heinrich Heine in seiner Prosa zu Werke geht, dafür einige Beispiele.

Mit sarkastischer Bitterkeit zeichnet er den Ungeschmack des Publikums wie folgt:

„Es gleicht dem hungerigen Beduinen in der Wüste, der einen Sack mit Erbsen gefunden zu haben glaubt und ihn hastig öffnet: aber ach, es sind nur Perlen! Das Publikum verspeist mit Wonne des Herrn Raupach dürre Erbsen und Madame Birch-Pfeiffer's Saubohnen: Uhland's Perlen findet es ungenießbar."

Mit welcher herzenswarmen Beredsamkeit verthei-

digt er, trotz der prickelnden Frische seiner Diction, die Poesie des echten Realismus, wenn er schreibt:

„Wußte man wirklich nicht, daß jene hochberühmten, hochidealischen Gestalten, jene Altarbilder der Tugend und Sittlichkeit, die Schiller aufgestellt, weit leichter zu verfertigen waren als jene sündhaften, kleinweltlichen, befleckten Wesen, die uns Goethe in seinen Werken erblicken läßt? Wissen sie denn nicht, daß mittelmäßige Maler meist lebensgroße Heiligenbilder an die Wand pinseln, daß aber schon ein großer Meister dazu gehört, um etwa einen spanischen Betteljungen, der sich laust, einen niederländischen Bauer, welcher kotzt oder dem ein Zahn ausgezogen wird, und häßliche alte Weiber, wie wir sie auf kleinen holländischen Cabinetstückchen sehen, lebenswahr und künstlerisch vollendet zu malen? Das Große und Furchtbare läßt sich in der Kunst weit leichter darstellen als das Kleine und Putzige."

Oder hätte irgend ein deutscher Schriftsteller die gewaltige Wirkung, die Goethe's Persönlichkeit ausübte, ergreifender und naturwahrer dargestellt als der Feuilletonist Heinrich Heine in den folgenden Zeilen:

„Wahrlich, als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüberstand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe daran, ihn griechisch an-

zureden; da ich aber merkte, daß er Deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf Deutsch, daß die Pflaumen auf dem Wege zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten. Ich hatte in so manchen langen Winternächten darüber nachgedacht, wie viel Erhabenes und Tiefsinniges ich Goethe sagen würde, wenn ich ihn einmal sähe, und als ich ihn endlich sah, da sagte ich ihm, daß die sächsischen Pflaumen sehr gut schmeckten. Und Goethe lächelte. Er lächelte mit denselben Lippen, womit er einst die schöne Leda, die Europa, die Danae, die Semele und so manche andere Prinzessinnen oder auch gewöhnliche Nymphen geküßt hatte."

Das ist rein feuilletonistisch; aber die Stelle beweist, daß selbst durch das Feuilleton zu Zeiten ein homerischer Hauch wehen kann, ohne daß er der Schalkhaftigkeit des Tones Abbruch thäte.

Das poetische Recht der Gegenwart, die das eigentliche Terrain nicht nur des Feuilletonisten, sondern auch des echten Dichters ist, findet in Heinrich Heine einen beredten Anwalt. Vernichtend sind hier seine ruhigen und doch so überlegenen Auseinandersetzungen, deren polemische Spitze sich gegen A. W. von Schlegel richtet:

„Hinlänglich begriffen hat Herr Schlegel den Geist der Vergangenheit, besonders des Mittelalters, und es gelingt ihm daher, diesen Geist auch in den Kunstdenk-

mälern der Vergangenheit nachzuweisen und ihre Schönheiten aus diesem Gesichtspunkte zu demonstriren. Aber alles, was Gegenwart ist, begreift er nicht. Höchstens erlauscht er nur etwas von der Physiognomie, einige äußerlichen Züge der Gegenwart, und das sind gewöhnlich die minder schönen Züge, indem er nicht den Geist begreift, der sie belebt. So sieht er in unserm ganzen modernen Leben nur eine prosaische Fratze. Ueberhaupt, nur ein großer Dichter vermag die Poesie seiner eigenen Zeit zu erkennen; die Poesie einer Vergangenheit offenbart sich uns weit leichter, und ihre Erkenntniß ist leichter mitzutheilen. Daher gelang es Herrn Schlegel beim großen Haufen, die Dichtungen, worin die Vergangenheit eingesargt liegt, auf Kosten der Dichtungen, worin unsere Gegenwart athmet und lebt, emporzupreisen. Aber der Tod ist nicht poetischer als das Leben."

Und an einer andern Stelle heißt es:

„Diese Manier, die Gegenwart mit dem Maßstabe der Vergangenheit zu messen, war bei Herrn Schlegel so eingewurzelt, daß er immer mit dem Lorbeerzweig eines ältern Dichters den Rücken eines jüngern Dichters zu geiseln pflegte, und daß er, um den Euripides selber herabzusetzen, nichts Besseres wußte, als daß er ihn mit dem ältern Sophokles oder gar mit dem Aeschylus verglich."

Deutschland in einem Zustande der grauenhaftesten politischen Zerfahrenheit befand, zu einer Zeit, da die Politiker von Fach die Leistungsfähigkeit der deutschen Nation, wenn überhaupt von einer Nation die Rede sein konnte, erbärmlich gering anschlugen.

Auch Heine's Bemerkungen über die deutsche Philosophie verrathen oft einen phänomenalen Scharfblick, so glatt und kokett sie sich lesen. Man thäte wohl, den reifen Kern um der glänzenden Hülle willen nicht zu unterschätzen. Ich möchte hier an die Worte erinnern, mit denen Heine selber die italienischen Componisten charakterisirte. Er sagt: „Man hält sie für oberflächlich, weil sie die Abgründe ihres Geistes mit Rosen bedecken."

Wie echt feuilletonistisch Heinrich Heine in seiner Prosa zu Werke geht, dafür einige Beispiele.

Mit sarkastischer Bitterkeit zeichnet er den Ungeschmack des Publikums wie folgt:

„Es gleicht dem hungerigen Beduinen in der Wüste, der einen Sack mit Erbsen gefunden zu haben glaubt und ihn hastig öffnet: aber ach, es sind nur Perlen! Das Publikum verspeist mit Wonne des Herrn Raupach dürre Erbsen und Madame Birch-Pfeiffer's Saubohnen: Uhland's Perlen findet es ungenießbar."

Mit welcher herzenswarmen Beredsamkeit verthei-

digt er, trotz der prickelnden Frische seiner Diction, die Poesie des echten Realismus, wenn er schreibt:

„Wußte man wirklich nicht, daß jene hochberühmten, hochidealischen Gestalten, jene Altarbilder der Tugend und Sittlichkeit, die Schiller aufgestellt, weit leichter zu verfertigen waren als jene sündhaften, kleinweltlichen, befleckten Wesen, die uns Goethe in seinen Werken erblicken läßt? Wissen sie denn nicht, daß mittelmäßige Maler meist lebensgroße Heiligenbilder an die Wand pinseln, daß aber schon ein großer Meister dazu gehört, um etwa einen spanischen Betteljungen, der sich laust, einen niederländischen Bauer, welcher kotzt oder dem ein Zahn ausgezogen wird, und häßliche alte Weiber, wie wir sie auf kleinen holländischen Cabinetstückchen sehen, lebenswahr und künstlerisch vollendet zu malen? Das Große und Furchtbare läßt sich in der Kunst weit leichter darstellen als das Kleine und Putzige."

Oder hätte irgend ein deutscher Schriftsteller die gewaltige Wirkung, die Goethe's Persönlichkeit ausübte, ergreifender und naturwahrer dargestellt als der Feuilletonist Heinrich Heine in den folgenden Zeilen:

„Wahrlich, als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüberstand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe daran, ihn griechisch an-

despotismus entsteht jene wunderbare Vollendung der kleinsten Figur in den Werken Homer's, Shakespeare's und Goethe's."

Wie wir sehen, athmet die feuilletonistische Diction Heinrich Heine's ein gewisses Pathos, das übrigens ja auch dem französischen Feuilleton nicht absolut fremd ist. Noch spitzer und zierlicher in der Form ist Ludwig Börne. Der graziös perlende Plauderton, von einer humorvollen Stimmung beseelt, ist so recht das Element, in dem er sich wohl fühlt. Er neigt mehr zur epischen Breite und Redseligkeit, wo Heine das Epigrammatische liebt. Aus diesem Gesichtspunkte zeigt er mehr Verwandtschaft zu Jean Paul, dessen Hinscheiden er bekanntlich in einer stark jean-paulisirenden Denkrede gefeiert hat. Hin und wieder erlaubt er sich selbst eine liebenswürdige Ueberspanntheit. So lautet der Schluß der eben erwähnten Denkrede:

„Fragt ihr, wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruht? Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab. Wollt ihr hören von den Tagen seiner Kindheit, von den Träumen seiner Jugend, von seinen männlichen Jahren? Fragt den Knaben Gustav, fragt den Jüngling Albano und den wackern Schoppe. Sucht ihr seine Hoffnungen? Im Campanerthal findet ihr sie. Kein Held, kein

Dichter hat von seinem Leben so treue Kunde aufgezeichnet, wie Jean Paul es gethan. Der Geist ist entschwunden, das Wort ist geblieben! Er ist zurückgegangen in seine Heimat; und in welchem Himmel er auch wandere, auf welchem Stern er auch wohne, er wird in seiner Verklärung seine traute Erde nicht vergessen, nicht seine lieben Menschen, die mit ihm gespielt und geweint, und geliebt und geduldet wie er."

In Börne finden wir bereits alle Vorzüge und Fehler des modernen Feuilletonisten, sogar bis auf das Wortspiel, das ich übrigens nicht ein für allemal mit dem geringschätzigen Ausdruck des Kalauers bezeichnen möchte. Verwerflich erscheint mir der Wortwitz nur in zwei Fällen, nämlich erstens wenn er allzu wohlfeil, und zweitens wenn er um seiner selbst willen da ist. Wo er sich jedoch im Laufe der Diction ganz ungezwungen ergiebt, gewissermaßen als beiläufige Würze, da wirkt er unter Umständen durchaus liebenswürdig. Es versteht sich von selbst, daß auch diese Anwendung nur mit äußerster Discretion zu gestatten ist. Ein Stil, der gewissermaßen nur aus Calembourgs zusammengesetzt ist, gleicht einem Diner aus Pfeffer und Salz. Auch geht das Verdienstliche des Witzes da absolut verloren, wo man merkt, daß die Gelegenheit zum Witz erst künstlich erzeugt worden ist. Ein solcher Calem-

bourg, der um seiner selbst willen da ist, macht ungefähr den Eindruck wie eine geistreiche oder Gelehrsamkeit bekundende Antwort, zu der man die Frage, in der Absicht zu glänzen, von einem guten Freunde besorgen läßt: die Verstimmung, die aus der Entdeckung eines solchen abgekarteten Spiels resultiren würde, ist mit derjenigen, welche man über einen mit den Haaren herbeigezogenen Calembourg empfindet, sehr nahe verwandt. Es bleibt nun freilich dem individuellen Geschmack überlassen, ob man Börne zürnen will, wenn er schreibt: „Die Frau Obercriminalräthin war das sanfteste, lieblichste Geschöpf von der Welt, und die Frau Steuereinnehmerin war sehr einnehmend; ich verliebte mich in beide.“ Mir scheint ein solcher Scherz, wenn er sich nicht zu oft wiederholt, harmlos genug, zumal Börne den guten Geschmack besitzt, selber nicht den geringsten Werth darauf zu legen. Verschiedene moderne Feuilletonisten pflegen in solchen Fällen das Wort, in welchem der Witz stecken soll, gesperrt zu drucken, eine Methode, die einem widerrechtlichen Eingreifen in die Subjectivität des Lesers gleichkommt und die Wirkung selbst des besten Witzes beeinträchtigt. Es ist eine alte Regel, daß man beim Vortrage eines humoristischen Begebnisses nicht selbst lachen soll: wer aber seine Bonmots gesperrt

druckt, verfällt genau in den Fehler, den jene Vorschrift verbietet.

Unerschöpflich ist Börne in den Variationen seines Sarkasmus, auch hierin ein echter Feuilletonist. Die politischen und socialen Mängel seines Vaterlandes geiselt er mit unerbittlicher Schärfe; doch fühlt man überall das treue deutsche Gemüth durch, das alles aufbieten möchte, um sein Vaterland und seine Mitbürger zum Glanz und zur Größe zu führen. „Je begabter ein Mensch ist", sagt Arthur Schopenhauer, „um so klarer erkennt er die Fehler und Schwächen seiner Landsleute; der blinde Nationalstolz ist das wohlfeile Privilegium der blöden Masse. Nur ein Tropf wird die Mängel seiner Nation πὺξ καὶ λάξ vertheidigen, denn jede Vertheidigung läßt das Uebel nur tiefer einwurzeln." Wer aber ist mehr berufen, seinen Landesgenossen in dieser Beziehung den Spiegel vorzuhalten, als der Feuilletonist, der in leichter und zwangloser Form alle Dinge, alle Verhältnisse in den Bereich seiner Darstellung ziehen kann? Der Pöbel freilich verschreit nur allzu leicht als Vaterlandslosigkeit, was im Grunde des Wesens eine thätige und rastlose Vaterlandsliebe ist. Ja selbst das Loben einer fremden Nationalität entströmt dieser Quelle, denn, wie ein deutscher Philosoph sagt, man lobt die eine Nation nur

Wie reizend persiflirt unser Autor die langen Titulaturen, wenn er sagt:

„Läßt die „Oberpostamts-Zeitung" einen vornehmen Staatsdiener begraben, so umgiebt sie ihn mit einem so großen Gefolge von Titeln, daß man gar nicht zur Leiche gelangen kann, um zu erfahren, wie sie geheißen, als sie noch lebte. Wir lesen: Heute Morgen um 6 Uhr starb dahier der königliche Kämmerer, Ritter des Verdienstordens, Präsident des Appellationsgerichts im Regenkreise, Abgeordneter zur Ständeversammlung des Königreichs, ordentliches Mitglied der philologisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften u. s. w. Freiherr von .... Jetzt halten wir am Namen, wir sind gespannt, aber ehe wir zu ihm gelangen, wird gewöhnlich die Frau, der Bediente oder ein anderer Besuch ins Zimmer treten und uns stören. Wir legen das Blatt weg und erfahren nie, wer eigentlich gestorben: das mildert die Trauer."

Oder wer könnte sich des Lachens erwehren, wenn Börne den Todtengräber an der Gruft der Frau Hofräthin, deren Gatte mehrere Jahre nach ihrem Tode den Titel Prorector erhielt, in die denkwürdigen Worte ausbrechen läßt: „Hier ruht die selige Frau Hofräthin und nunmehrige Frau Prorectorin Jung."

Vom keckſten Uebermuth dictirt ſind die folgenden Zeilen:

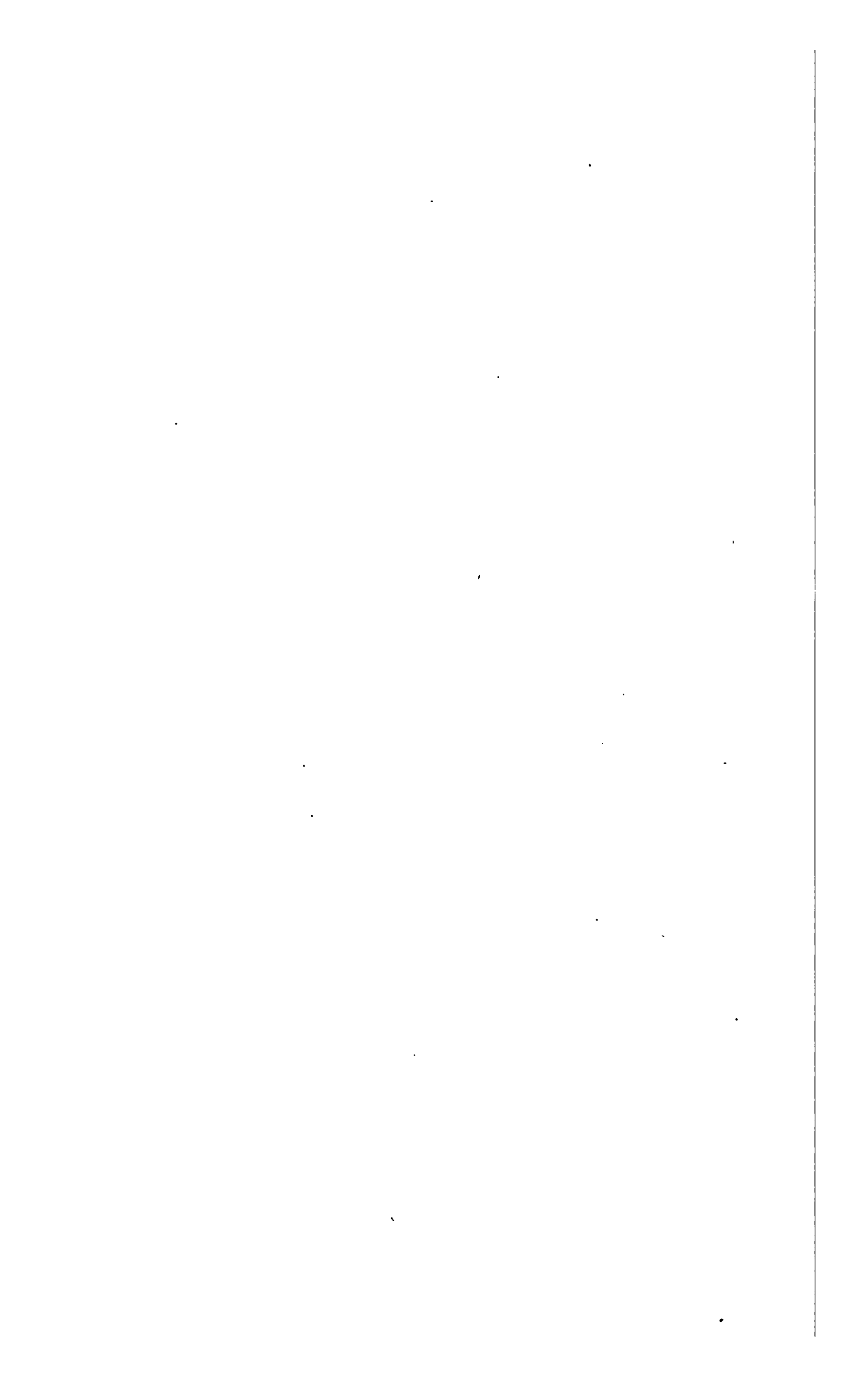
„Alſo nicht aus Hinterliſt theile ich im folgenden Kapitel meine Gedanken mit, ſondern weil ich ſie wirklich gehabt. Aber der erſte Gedanke, den ich hatte, war der, daß ich die Gedanken, die ich haben würde, wollte drucken laſſen, und der zweite: wie nenne ich die zukünftigen Gedanken? Ich habe die Wahl; ich kann ſie nennen: Gedanken — Miscellen — Ekdota — Apophthegmen — Häckerling — Geſammelte Blättchen — Hobelſpäne — Collectaneen — Witzſpiele — Potpourri — Aus Leben, Kunſt und Schule — Buntes — Kleine Merkwürdigkeiten — Gedankenſpäne — Leſefrüchte — Eingemachte Leſefrüchte — Freie Mittheilungen — Streckverſe — Anſchauungen — Reflexionen der Erfahrung — Bunte Steine — Allerlei — Mein Kaleidoſkop — Fragmente — Myriomorphoſkop — Findlinge — Magentropfen — Mannichfaltiges — Moſaik — Dieſes und Jenes — Buntes aus der Zeit — Denkſprüche und Bemerkungen — Einfälle — Erlebtes und Beobachtetes — Ideenſpiele — Gloſſen — Blüthen und Blätter aus dürrem Holze und friſchem Reiße — Arabesken — Erleſenes — Rhapſodiſches Allerlei — Einzelnes — Bilder — Eigenes und Angeeignetes — Aphorismen — Caviar — Reflexe aus dem Leben — Gelegenheitsproſa —

Fliegende Blätter — Excerpte des Dr. Lenksloß aus sich selber — aber alle diese Namen sind schon von andern gebraucht worden, und ich will lieber nackt mit meinen eigenen Federn, als geschmückt mit fremden Verdiensten erscheinen: darum nenne ich meine Gedanken Nudeln. Ich hatte folgende Nudeln."

Börne hat neben einer beträchtlichen Anzahl rein feuilletonistischer Aufsätze auch hin und wieder Versuche gemacht, eine feuilletonistische Novelle zu schreiben. Die feuilletonistische Novelle verhält sich zur streng objectiven wie das humoristische Epos (Byron's „Don Juan") zum objectiven Epos. Das Interesse an den Ereignissen schrumpft hier auf ein Minimum zusammen; die Freude an der liebenswürdigen Darstellung wiegt vor; mit Einem Wort, das wesentliche Kriterium des Feuilletonistischen, das Hervortreten der Subjectivität macht sich auch hier geltend. Als ein Meisterstück dieser Gattung möchte ich „Die Bäder von Montmorency" bezeichnen. Hieronymus Lorm hat später das gleiche Genre in der „Philosophie eines Kusses" versucht; doch verdient diese Arbeit nur in der Einleitung die Bezeichnung einer Feuilletonnovelle; im weitern Verlauf überwiegt durchaus das Interesse an den Charakteren und der aus ihnen entwickelten Fabel.

Sechstes Kapitel.

Heinrich Laube und Karl Gutzkow.



An Heinrich Heine und seinen geistesverwandten Gegner Ludwig Börne schließen sich naturgemäß die übrigen Mitglieder der jungdeutschen Schule an. Das souveräne Feuilleton erscheint überhaupt als der eigenartige Charakter des Jungen Deutschland, insofern wir seine Mitglieder als Schule betrachten. Im Feuilleton wurden die neuen Ideen über Kunst, Politik, Philosophie, Religion und Gesellschaft am klarsten und erschöpfendsten ausgesprochen. Im Feuilleton zeigen alle Autoren dieser Plejade eine geistige Familienähnlichkeit, während ihre Schöpfungen auf dem Gebiete des Dramas, der epischen Prosa und der Lyrik himmelweit auseinandergehen.

An die Weise der Heine'schen „Reisebilder" lehnt sich zunächst Heinrich Laube in seinen ersten journalistischen Skizzen an, die ums Jahr 1833 in Leipzig geschrieben wurden und dem jungen Autor die Redactionsstelle der „Zeitung für die elegante Welt" eintrugen. Im Jahre 1835 erschienen die „Modernen Charak-

teristiken", gesammelt in zwei Bänden. Laube giebt hier theils skizzenhafte, theils breiter ausgemalte Porträts von Staatsmännern, Dichtern, Künstlern und Kritikern, dazwischen ab und zu eine rein theoretische Erörterung einflechtend, deren Schlagfertigkeit den künftigen Dramaturgen verräth. Ueberhaupt sind diese „Modernen Charakteristiken" reich an Effecten, die auf die Bühne hinweisen. Nehmen wir z. B. folgenden Passus aus dem Feuilleton über Mirabeau:

„Die Generalstaaten traten zusammen, Mirabeau suchte eine Stelle, die praktische Revolution leitete sich ein, er ahnte es, und wäre untröstlich gewesen, wenn er keinen Platz dabei gefunden hätte. Aber wer sollte ihn wählen! Berüchtigt statt berühmt, verrufen statt berufen erschien er im Adel, seinem Stande, es entsetzte sich jedermann vor diesem kolossalen Grafen Mirabeau, der alle Welt zu Feinden hatte; an eine Wahl in die Generalstaaten war nicht zu denken.

„„Adieu noblesse!" rief er aus, reiste nach Marseille, schrieb über die Thür seines Hauses: „Mirabeau, marchand de drap", ließ sich vom Dritten Stande wählen und kam zurück nach Paris. Am Thore fragte man ihn nach Namen und Stand:

„„Je suis Mirabeau, député d'Aix, marchand de drap, et puis marquis."

„Die Versammlung war entsetzt über die Wahl — „Was will die Provence, was soll das? Sie schickt uns diesen Spion, diesen Intriguanten, diesen Mann ohne Conduite, ohne Principien — hélas, la Provence qu'en veut elle?!“

„Da erscheint das garstige, von Blattern zerrissene Gesicht auf der Tribüne; er schüttelt sein dichtes Haar wie der Löwe seine Mähne, seine stechenden Augen fliegen wie Lanzen im Saale umher, seine rauhe Stimme schwillt an zum Donner — alles wird todtenstill — was spricht er? Die Rechte des Volks sind's, die er proclamirt. Der Tiers-Etat hat nicht einmal den Muth, ihm Beifall zu klatschen, der Adel ist betäubt von dieser unerwarteten Gewalt des Wortes. Monsieur de Brézé, der Ceremonienmeister des Hofes, tritt in den Saal zu Versailles und kündigt der Versammlung an, sie sei vom Könige aufgelöst; die Musketen der Soldaten, welche in großer Zahl Versailles besetzt haben, blitzen durch die Fenster des Saales, fallen polternd und klirrend auf die Steinplatten vor der Thür, die ganze Versammlung schweigt betroffen, die Revolution ist nahe daran, von den wenigen Worten des königlichen Ceremonienmeisters Monsieur de Brézé erstickt zu werden — da erhebt sich jener Spion, jener Intriguant, der Mann ohne Conduite, ohne Moral und Principien, der Tuchkaufmann

Marquis de Mirabeau, und hat den moralischen Muth, dem gemessenen königlichen Befehle angesichts des ganzen Landes zu trotzen. „Allez dire“, ruft er mit seiner erschütternden Stimme dem Herrn Ceremonienmeister zu — „Allez dire à ceux qui vous ont envoyé, que nous sommes ici par la volonté du peuple, et que nous n'en sortirons que par la puissance des baïonnettes.““

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, über Heinrich Laube's „Moderne Charakteristiken“ das Urtheil Karl Gutzkow's zu hören, der in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur“ sich also vernehmen läßt:

„Die „Modernen Charakteristiken“ von Heinrich Laube sind Erweiterungen und Ausglättungen von Aufsätzen, welche anderthalb Jahre hindurch einer deutschen Zeitschrift viel Zulauf verschafften. Das reizende Négligé jener Kritik und Darstellung, die Laube zu einem sofort gesuchten Autor machten, jene liebenswürdige Vernachlässigung, welche so viele Triumphe davontrug, hat sich hier in einer sehr berechneten und sorgfältigen Toilette gesammelt und herausgegeben. Sonst stiftete der Blick des dunkeln Auges Unheil an, ohne es zu wollen, jetzt ist er mit feiner Absicht auf seinen Gegenstand gerichtet. Der Stil, ehemals aufgeschürzt, nackt und in niedergetretenen Schuhen, etwas schlotterhaft, tritt jetzt

ohne jene Launen auf, welche man vermeidet, wenn man das Bewußtsein seines Benehmens hat, oder sich in der Lage weiß, beobachtet zu werden. Der Zufall ist jetzt Plan, die Caprice Zusammenhang geworden. Man sieht den jungen Autor auf einer Stufe, die er früher selbst nicht ahnte, die er aber ersteigen mußte, um seinem Rufe gerecht zu werden. Es ist immer gut, wenn man sich zusammennimmt, und der Achtung, die das Genie verdient, auch eine solide Grundlage zu geben sucht.

„Es wäre jedoch ein Verlust, wenn Laube glauben sollte, es wäre mit ihm zunächst mehr gewonnen als eine Person; er sollte über das Feuilleton nicht hinausgehen. Das Feuilleton ist noch immer weit genug, Laube für seine Grazien und Antithesen Raum zu geben. Die pedantische Miene, als wäre es ihr um die Wahrheit zu thun, steht nicht der flüchtigen Schönheit. Ordnende, systematische, speculative Momente tauchen in einem Gemüthe, dessen gewöhnliche Stimmung die Heiterkeit ist, selten auf, und diese Stimmung ist es nicht, welche man haben muß, um Hegel, Herbart und so manche Frage der Wissenschaft und der Hypochondrie zu beurtheilen. Ob Herbart gegen Hegel etwas vermag, darüber fragt man schwerlich einen Schmetterling; ich rathe Laube, sich aus einem Gebiete zu entfernen, wo ihn die gelehrten Herren doch nur dulden werden, wenn

er ihnen seine empfindsame Sprache, sein bescheidenes Herz und das ganze Feuer seiner Liebe und seines Hasses leiht, um — sie zu loben."

Heinrich Laube's „Literaturgeschichte", die in den Jahren 1839 und 1840 in vier Bänden erschien, enthält gleichfalls manche feuilletonistisch pikante Seiten; doch gehört das Werk als Ganzes nicht in den Bereich unserer Darstellung. Das Gleiche gilt von der dreibändigen Studie „Das erste deutsche Parlament" (1849). Der Autor deckt hier zwar in geistreicher und oft satirischer Weise die Schwächen einer hochinteressanten politischen Epoche auf, aber das Werk erhebt doch Ansprüche auf einen gewissen systematischen Ernst. Es will in seiner Totalität wirken und fällt somit, vom Standpunkt der im Beginn unserer Arbeit ausgesprochenen Grundsätze betrachtet, jenseits der feuilletonistischen Demarcationslinie. Auch die umfangreichen kritisch-dramaturgischen Werke Heinrich Laube's — „Das norddeutsche Theater" und andere — können hier nicht weiter berücksichtigt werden.

Noch früher als Heinrich Laube trat der um fünf Jahre jüngere Karl Gutzkow in die Literatur ein. Er schrieb sein „Forum der Journalliteratur" 1831 als neunzehnjähriger Student. Im Jahre 1832 folgten die „Briefe eines Narren an eine Närrin".

Das „Forum der Journalliteratur" hatte die Aufmerksamkeit Wolfgang Menzel's erregt, der den jugendlichen Autor zum Mitarbeiter des Cotta'schen „Literaturblattes" nach Stuttgart berief. Neben seiner kritischen und feuilletonistischen Thätigkeit fand Gutzkow während dieser ersten Periode seines literarischen Schaffens auch Muße zu novellistischen, ja selbst zu dramatischen Arbeiten („Nero", eine Tragödie, Stuttgart 1835); das Feuilleton bildete jedoch damals den Schwerpunkt seiner Production. Die „Soiréen" (Frankfurt 1835), die Aufsätze „Zur Philosophie der Geschichte" (Hamburg 1836), die „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur" (Stuttgart 1836) und manches andere legen hierfür Zeugniß ab.

Karl Gutzkow besitzt als Feuilletonist durchaus die liebenswürdige, hin und wieder etwas kokette Anmuth der Franzosen, ohne indeß in jene espritreiche Gesprächigkeit zu verfallen, die Heinrich Laube in seinen „Modernen Charakteristiken" als die geistreich faselnde Manier Jules Janin's bezeichnet. Auch überall leuchtet in wohlthuender Wärme das deutsche Herz hindurch. Nur der heilloseste Mißverstand konnte einen Gutzkow undeutscher, mit Frankreich buhlender Gesinnungen zeihen. Seine „Pariser Briefe" (zuletzt gesammelt unter dem Titel „Paris und Frankreich in den Jahren 1834—1874") enthalten keine

Zeile, deren sich ein deutscher Patriot zu schämen hätte, und wahrlich, im Jahre 1834 war es in mancher Beziehung schwerer, ein guter deutscher Patriot zu sein, als heutzutage! Oder klänge es wie ein Verrath an der deutschen Nation, wenn sich Gutzkow unter dem 7. März 1842 also vernehmen läßt:

„Da indessen alles geschieht, um die Ruine (den im Bau begriffenen Kölner Dom) zu vollenden zu einem Ganzen, das halb dem Glauben des Mittelalters, halb der Monumentensucht des 19. Jahrhunderts angehört, so erfreue uns denn wenigstens das gemeinsame Wirken, die Anregung einer einigen, für das gesammte Deutschland wichtig sein sollenden Unternehmung, erfreue uns wenigstens diese neue Offenbarung jener geistigen Einheit, die uns für die mangelnde politische trösten muß! Ich will mit einigem Stolz nach Frankreich gehen und zu Victor Hugo sagen: Wir Deutschen können wollen, und wir thun, was wir wollen. Wir sind mehr als ein Land: wir sind ein Volk! Glückliche Heimath, wirst du auch einst sagen: wir sind ein Staat?"

Ja, selbst auf den vielgeschmähten Heinrich Heine paßt der Vorwurf einer undeutschen Gesinnung, wie bereits oben angedeutet, nur in beschränktem Maße. Man darf an Heine's Charakter manchen eigenthüm-

lichen Schatten bemäkeln: die Liebe zu seinem Vaterlande ist ihm so tief in das Herz gewurzelt, daß er sie selbst in den erregtesten Augenblicken einer cynischen Selbstironisirung nicht hinwegzuspotten vermag. Karl Gutzkow beurtheilt diese Sachlage mit großem psychologischem Scharfsinn, und schon dieses richtige Urtheil giebt uns eine Bürgschaft für seine eigene deutsche Gesinnung.

„Wenn nun Heine" — so heißt es in den „Beiträgen" — „zuweilen für die Franzosen schreibt, so thut er es, wie es Prediger giebt, welche vor Puppenköpfen ihre Rede einstudiren. Er fingirt sich ein fremdes Publikum, das ihn versteht. Alles, was er in den französischen Wind spricht, ist immer auf uns berechnet, denen er den Rücken zukehrt. Er weiß doch, daß hier in Deutschland die Ohren sich spitzen, und spricht deshalb laut und vernehmlich, damit alles jenseit des Rheines hübsch sein Echo finde. Und so kann man diese Urtheile Heine's über unsere Bekanntschaft mit Gott, Natur, Welt eine Sammlung von Anzüglichkeiten nennen. Es ist alles für diesseits berechnet. Die Franzosen haben genug mit den Doctrinären, genug mit einem Menschen, der sterben will, mit Talleyrand, und genug mit einem Menschen, der nicht leben kann, mit Sébastiani, zu thun. Sie haben für Heine keine Zeit übrig.

„Nun so komme er denn zu uns zurück! Heine ist uns wie ein Bruder, der auf die Wanderschaft gezogen ist, und nun er heimkehrt, umringen ihn die jüngern Geschwister, die erfreuten Alten und die Nachbarn, und alle vergleichen scharfsinnig, wie er war und inzwischen geworden ist. Jedes freut sich, eine alte Aehnlichkeit zu entdecken, und ruft entzückt aus: „Seht, die Gewohnheit hat er doch noch immer!“ Und so finden alle etwas, woran sie sich halten, und was ihnen Muth giebt, ihn zu küssen, obwol er schon so vieles angenommen hat, was blos ihr Erstaunen rege macht. Der junge Gewanderte schreitet stolz im Dorfe einher und spricht mit vornehmem Ausdruck, und läßt eine lange tombackene Uhrkette am Leibe baumeln, und grüßt sehr herablassend, und lächelt nur etwas fein, wenn er den Baum erblickt, von dem er einst Aepfel stahl. Und wenn ihm Mädchen begegnen, seine Gespielinnen, die er früher küßte, so lacht er höchst unterrichtet, höchst eingeweiht. Und diese ganze Komödie dauert acht Tage, oder doch nicht länger, als man braucht, um 284 Seiten des splendidesten Drucks über deutsche Philosophie und Theologie zu schreiben. Späterhin übermannen ihn die Erinnerungen; er wirft das steife Fischbein vom Halse und umwindet sich mit einem rothen geblümten Tuche der Freude, läßt bunte Blätter an seinem Hute flattern,

und ist froh, im Walde die alten Plätze wiederzufinden, wo er einst saß, lyrische Quirle schnitt aus Lärchenholz und den Gesang der Buchfinken nachahmte auf einem Hollunderblatt."

Liebenswürdiger kann man das Verhältniß des deutschen Feuilletonisten zu Frankreich nicht charakterisiren. Gar mancher der oben geschilderten Züge paßt nicht minder auf Karl Gutzkow als auf Heinrich Heine.

Neben dieser espritreichen Anmuth steht dem Verfasser der „Beiträge" die gesammte Rüstkammer einer wahrhaft mörderischen Satire zur Verfügung. Gerade hier bekundet er eine unerschöpfliche Fülle an glänzenden Bildern und vernichtenden Gleichnissen. Mit souveräner Ueberlegenheit drückte er Pfeil um Pfeil auf den ängstlich flüchtenden Gegner ab: jetzt gewährt er ihm einen Vorsprung, und jetzt ist er ihm wieder dicht zur Seite und schwingt lachend die verderbliche Waffe. Wolfgang Menzel weiß von diesem Talent unseres Autors gar Trübseliges zu erzählen .... Selbst derjenige, dem die Urtheile Gutzkow's über den einst so gefeierten Literarhistoriker allzu unbarmherzig erscheinen, ja selbst die Freunde und Anhänger Menzel's müssen zugestehen, daß Gutzkow in seiner Polemik eine ungewöhnliche Meisterschaft an den Tag legte.

Einige Stellen aus dieser Fehdeschrift mögen unsere Behauptung des Nähern erweisen.

Wolfgang Menzel's schulmeisterliche Manieren beobachtet und erklärt der Autor wie folgt:

„Man weiß, daß der Elementarunterricht Menzel's eigentliches Fach war, daß er darauf seinen akademischen Grad bekommen hat und überhaupt von der Kleinkinderschule aus sich mit einem polemischen Flitzbogen eine Bresche in die Mauern der Literatur schoß, die er dann später im Sturm nahm, um die Ermangelung der Fahne eine Windel aus der Aarauer Cantonsschule daraufzupflanzen. Die Birkengerte, naß gemacht mit patriotischen Phrasen, hat er zum Princip der Literatur erhoben. Alle seine Maßstäbe waren von den kahlen Schulwänden genommen. Er hat Goethe, Schiller wie Abecedarier beurtheilt und es versucht, das Schriftwesen aller Nationen auf die Einfachheit einer Fibel zu reduciren."

Harmlos naiv und doch in ihrer Wirkung überaus komisch sind die folgenden Gleichnisse:

„Die Definiton des Schönen ist ein feines Nadelöhr. Menzel steht wie ein Kamel davor und will hindurchgehen; das dicke Schiffstau seiner Combination rennt die ganze Nadel um." —

Und:

„Ich bringe Menzel gern mit Schleiermacher in Verbindung, weil er vor niemand so geringfügig erscheint wie vor diesem immer in die Tiefe arbeitenden Denker. Menzel und Schleiermacher ist ein Contrast, wie wenn man sich hier einen Geist wie Ariel denkt, und dort einen farcirten Wildschweinskopf, in dessen Rüssel ein komischer Fleischer eine Hand voll welker Blumen gesteckt hat."

Den Kunstgriff, Menzel'n einer anerkannten Größe als Contrast gegenüberzustellen und hierdurch komische Effecte zu erzielen, wendet Gutzkow in verschiedenen Variationen an. So in der folgenden Stelle:

„Ganze Kanonaden werden im Kreuzfeuer losgelassen, die Infanterie rückt mit gefälltem Bajonnet an, die Cavalerie drängt schaarenweise der vorauspoussirten Artillerie nach, die Erde bebt, und der Vorhang des zweiten Theils fällt mit dem Bewußtsein, daß, wenn Napoleon nicht gekommen wäre, gewiß Herr Menzel gekommen sein würde."

Anderwärts verwandelt sich Gutzkow's feuilletonistische Satire in eine halb mitleidige Ironie; so z. B. in seinem Aufsatze über die sogenannte Pommersche Dichterschule, den neuen Hainbund, dessen Mitglieder die „stolzen Namen" Brunold, Ferrand, Hagendorff, Jäger,

Kossarky und Rebenstein führen. Gar mancher Feuilletonist unseres achten Decenniums würde hier in die Lärmtrompete gestoßen und die gewaltige Großthat einer literarischen Abschlachtung proclamirt haben; Gutzkow versetzt den unglücklichen Halbdichtern nur einige Nasenstüber, spannt dem Vorlautesten vielleicht im Vorübergehen die Beinkleider und läßt ihn dann laufen. Mit Jean Paul'scher Heiterkeit versichert er, die sechs neuen Hainbündler hätten sich verabredet, gemeinsam nur ein und dasselbe Mädchen zu besingen, und diese Maid habe versprochen, dem talentvollsten ihrer Verehrer die Hand zur Ehe zu reichen. „Sie wartet darauf, wer von ihnen zuerst das schönste Bild über sie bewerkstellige, aber ach, sie wartet schon mehrere Jahre, und noch immer bleibt die Entscheidung aus! Die kühne und siegreiche Trope kommt nicht! Bilder genug, aber keines, das fünf Nebenbuhler in die Flucht schlüge. Sie bringen es nicht weiter als bis zu den ganz gewöhnlichen Alltagsgleichnissen: immer dieselbe Leier, die man schon vor alters anschlug. „Der Geliebten Auge ist ein Spiegel meiner Seele. Ihr Antlitz ist mein Himmelreich, mit den zwei freundlichen Sternen. Ihr Auge gleicht einer gewissen erst neulich entdeckten Blume, Vergißmeinnicht genannt. Die Geliebte ist meine Sonne, ich bin ihr Mond. Die Geliebte ist meine Wonne, die sich verlohnt." Die Ge-

liebte ist mit einem Worte alles, nur nicht das, was noch nicht da war.

„Die hohe Braut der Pommerschen Dichter lächelt und schüttelt ihr lockiges Haupt, wie Brunold sagen würde: ihr Lockenhaupt, wie Ferrand sagt: ihr gelocktes Haupt, wie mit einem Wortwitze Hagendorff sagen würde: ihr lockendes Haupt, wie schmelzender Jäger sagt: ihr flockiges Haupt, wie Kossarsky sagt: ihr lockiges Haupt, endlich wie Rebenstein sagen würde, wenn Brunold es nicht schon gesagt hätte, also: ihr flockenlockiges Haupt, wie er zuletzt wirklich sagt, um die andern alle zusammenzufassen. Sie verzweifeln: sie werden nicht erhört."

Als Stilprobe der Feuilletonistik Karl Gutzkow's theilen wir hier noch eine Stelle aus den „Beiträgen" mit, die auch insofern von Interesse ist, als sie die Anschauungen Gutzkow's über die Darstellungsweise des Feuilletons in ähnlicher Weise ausdrückt wie das im zweiten Kapitel mitgetheilte Bruchstück Jules Janin's. Der französische Autor betrachtete in jener aphoristischen Darlegung das Verhältniß des modernen dramaturgischen Feuilletons zu dem der Vergangenheit. Karl Gutzkow spricht hier allgemein von dem Verhältnisse der neuen Prosa zur alten. Er zeichnet hier die Physiognomie des jungen feuilletonistischen Deutschlands. Der Passus

ist daher von hervorragender Wichtigkeit für die Geschichte des Feuilletons. Er lautet:

„Theodor Mundt behauptet in den „Schriften bunter Reihe“, daß der Charakter unserer gegenwärtigen Literaturperiode in einer so glänzenden Prosa liege, wie man sie bisher in Deutschland nicht gekannt hat. Dies ist eine so gewisse Thatsache, daß wir nur gewünscht hätten, Mundt hätte für seinen Satz glücklichere Exempel in jenem Buche angeführt. Heine, dessen Meisterschaft er in dieser Rücksicht bestreiten will, bleibt der unübertroffene Matador dieser neuen Stilschöpfungen, während die von Mundt genannten Namen, bei aller Achtung, welche sie verdienen, doch noch jener verschollenen Manier langer, schmachtender Perioden und jenem Stile angehören, welchen man vorzugsweise den hochwohlgeborenen nennen könnte. Ich meine einen vorzüglichen Mann, Herrn Varnhagen von Ense. Selbst die Kunst der Antithese ist nicht der Vorzug dieser neuen Prosa. Die Antithese ist so oft der Tyrann des Gedankens!

„Die alte Prosa war nur Ausdruck; sie nahm die Sprache als das nächste Hülfsmittel in der rohen überlieferten Form, wie sie die gebildete Wendung des Gesprächs oder der stereotype Ausdruck der Schrift obenhin ausgeprägt hatte. Sie stand noch nicht auf der Stufe der poetischen Intuition, welches die erste der neuen

Prosa ist. Die Intuition hält die Sprache etwas von sich zurück, weil deren hergebrachte ordinäre Ausdrücke die Keuschheit des Gedankens verletzen, weil sie gewöhnlich um neue Anschauungen nur alte abgetragene Kleider, diesen Sprachplunder werfen kann, der leider nur zu oft von der Poesie gestohlen hat. Von der Herrschaft der Perioden, von den gothischen Verschlingungen, von den Regeln der alten Rhetorik, vom Numerus, Wortfall, und allen diesen vereinzelten Vorschriften, welche ihre wichtige Seite haben, aber niemals absolut hätten vorgeschrieben werden sollen, wird sich die poetische Intuition zuerst völlig emancipiren. Die Sprache geht auf den Naturzustand zurück, und sie folgt in größter Decenz und Bescheidenheit nur der Anschauung und dem Gedanken, welcher sich in den Bereich der Finsterniß, des Lichtes und der zwischen beiden tastenden Dunkelheit Schritt für Schritt vorwärts seinen Weg bahnt. Leise schleicht der Ton der Rede dem sich fortwühlenden Maulwurf des Gedankens nach; nirgends üppig, nirgends vorschnell, sondern wie ein Kind geleitet am Gängelbande der Intuition. Dies ist der unbeschreibliche Zauber unserer neuen Prosa. Denn Natur ist hier, was die größte Kunst scheint, Natur in ihrer Feierstunde, wo sie im ewigen Flusse der Selbsterzeugung, in der Wonne des Schaffens dahinströmt.

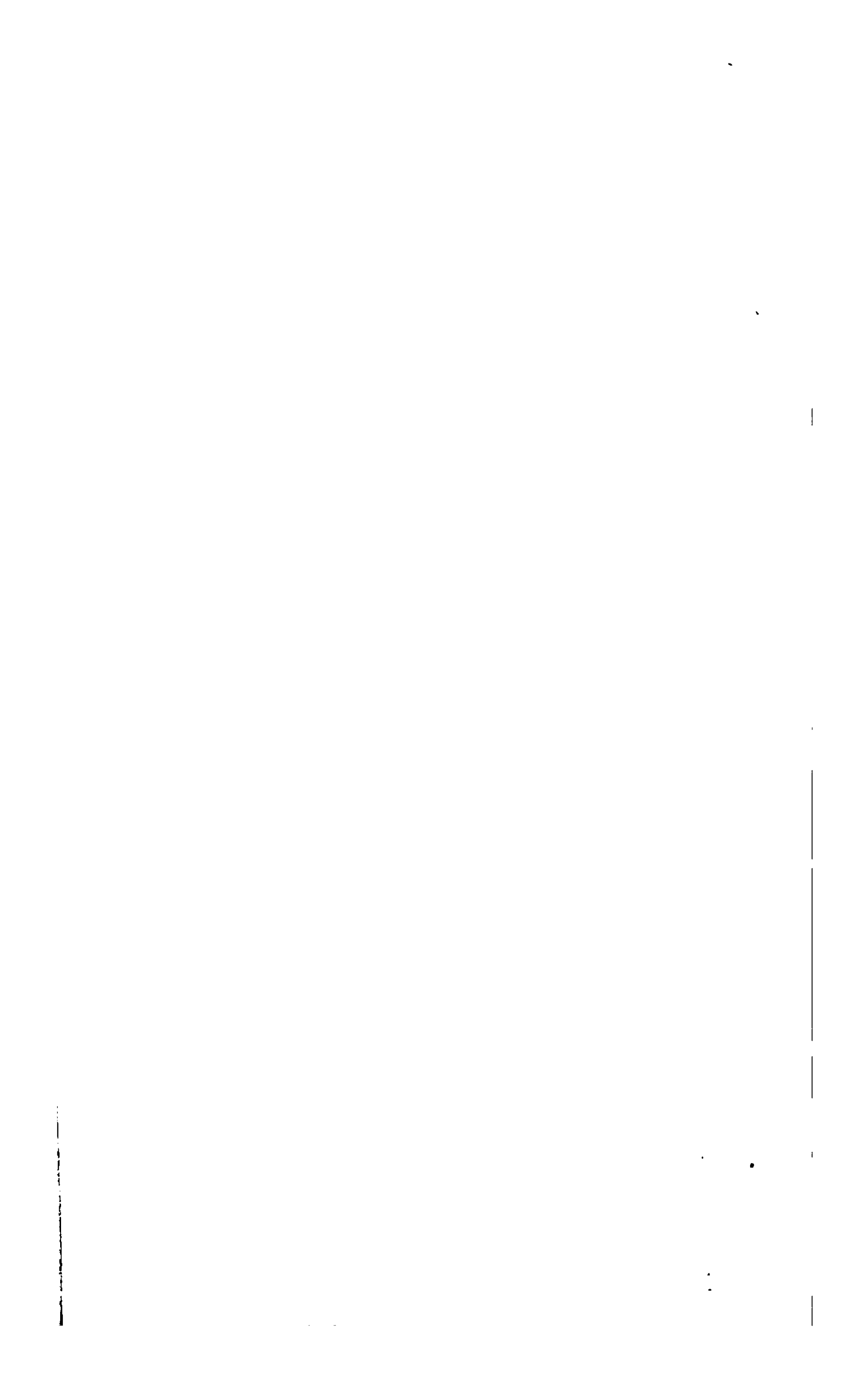
„Die zweite Stufe erhebt sich unmittelbar über die erste. Jetzt ist die Intuition nicht mehr todt, sondern sie wird Energie und producirt. Poetische Production waltet durch jene arabeskenartigen Gewinde unserer modernen Prosa, die so wunderlich und so verlockend sind, Production, welche dem Genius der Sprache zugute kommt."

Als einen Beleg für die obenerwähnte liebenswürdige Koketterie, die unserm Autor hin und wieder eigen ist, gestatte man uns zum Schluß noch den folgenden Passus.

„Man soll Heine nie ohne Cautelen loben und seinen Eifer immer im Schach zu halten suchen. Anders ist es mit dem Autor, welchem Wienbarg in dem letzten Artikel so liebe und freundliche Worte sagt. Der wird nie üppig werden und aufhören an sich zu feilen und zu raspeln. Der wird nie sein hohes Ziel aus den Augen verlieren: nämlich der Menschheit ein Schauspiel zu geben, das sie tröstet, erhebt und ihrem Auge eine grüne lachende Weide ist. Ihm kann man schon etwas Ermunterndes sagen; denn er wird immer glauben, es geschähe nur, um ihn auf seine Fehler aufmerksam zu machen. Ich bin dies selbst."

Karl Gutzkow hat noch bis in die neueste Zeit das reine Feuilleton cultivirt. Seine jüngsten Leistungen

auf diesem Gebiete sind unsers Wissens die Briefe, die er unter dem Titel „Durch Frankreich im Jahre 1874“ in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht hat. Sie bilden den fünften Abschnitt der mehrfach citirten Sammlung „Paris und Frankreich“ und athmen noch ganz die liebenswürdige Frische der obenerwähnten Jugendwerke.



Siebentes Kapitel.

Ludolf Wienbarg und Theodor Mundt.

Ludolf Wienbarg war als Feuilletonist eine jener glänzenden literarischen Erscheinungen, die, nach dem Maßstabe ihrer augenblicklichen Erfolge beurtheilt, namenlos überschätzt werden, um nach kurzer Vogue in eine mitleidslose Vergessenheit zu gerathen. Wie der später zu erwähnende Theodor Mundt, steht er den übrigen Mitgliedern der jungdeutschen Schule an schöpferischer Begabung nach: er ist ein wesentlich formales und receptives Talent, dem jede Fähigkeit abgeht, sich zu einer bleibenden Schöpfung zusammenzuraffen. Ludolf Wienbarg liefert uns einen eclatanten Beweis für die Thatsache, daß es außerordentlich schwer ist, einen Ruf, der sich nur auf das literarische Feuilleton gründet, durch die schneidigen Stürme der Decennien hindurch zu retten. Ein Feuilletonist, der nicht auch auf andern Gebieten des literarischen Schaffens Bedeutendes hervorgebracht hat, muß innerhalb seiner Begrenzung

den höchsten Gipfel der Kunst erklommen haben, um weithin sichtbar zu sein. Dem Feuilleton, das sich nicht an lebenskräftigere Schöpfungen desselben Autors anklammert, fehlt in den meisten Fällen die Widerstandskraft, um auf die Nachwelt zu kommen.

Die feuilletonistischen Arbeiten Ludolf Wienbarg's haben eine große physiognomische Verwandtschaft mit denen Karl Gutzkow's. Das ist dieselbe graziöse Art, die hin und wieder nach unsern Begriffen etwas gar zu genialisch und titanisirend einherschreitet, aber trotz mancher Auswüchse eine interessante und liebenswürdige Individualität bekundet. Mit vielen Erscheinungen unserer neuesten Literatur verglichen, darf diese Schreibweise fast eine idealistische genannt werden. Die Begeisterung für die höchsten Ziele der Kunst, die Liebe zur Sache, die Hingebung an die literarische Arbeit: dies alles spricht klar und vernehmlich aus der Gutzkow-Wienbarg'schen Diction, während heutzutage nicht selten auch in der Schreibweise des Feuilletons der Enthusiasmus als eine salonwidrige Hinterlassenschaft überwundener Zeitläufe proscribirt erscheint. Ich denke hierbei an die Worte eines bekannten Literaturhistorikers: „In frühern Zeiten bemühte man sich so schwärmerisch und begeistert wie möglich zu sein: heute möchte sich jeder Schriftsteller als ein Pelham geberden, etwas blasirt, kühl und höflich,

ohne Illusionen und Vorurtheile, aber an gute Kleidung und gutes Essen gewöhnt." Das Junge Deutschland bekämpfte die Vorurtheile auf dem Felde der Politik, der Religion, der Gesellschaft, aber es schwelgte noch in den schönen Illusionen einer ernst gemeinten Rhetorik, die uns heutzutage ziemlich gekünstelt anmuthen würde. So klänge es, von einem Autor der Gegenwart zu Papier gebracht, beinahe anachronistisch, wenn er mit Ludolf Wienbarg in einem Aufsatze über „Lucinde, Schleiermacher und Gutzkow" die Worte zu Papier brächte:

„Ihr kennt doch Karl Gutzkow? Der geniale Verfasser des „Maha Guru", des „Nero" und der „Oeffentlichen Charaktere", der jetzt in Frankfurt lebt? Dieser dreiundzwanzigjährige Karl Gutzkow war vom Geist der Liebe auserlesen, Friedrich Schleiermacher's „Vertraute Briefe" wieder einzuführen. Er, der jugendliche Templer, der kühnste Soldat der Freiheit und der anmuthigste Priester der Liebe, den Deutschlands Boden trägt."

Und einige Seiten später:

„Tapferer Gutzkow, du hast dem Andenken Schleiermacher's und der Liebe, die ach! so schlecht und ordinär geworden ist in deutschen Landen, daß sie kaum mehr diesen heiligen, zaubervollen Namen verdient, du hast ihnen beiden einen wackern Ritterdienst geleistet!"

Schon diese pathetische Apostrophe kennzeichnet den

Unterschied zwischen dem Einst und dem Jetzt. Ein Feuilletonist von heute würde dergleichen schwerlich ohne satirische Nebenbedeutung wagen. Paul Lindau ruft wol einmal dem Verfasser der „Deutschen Literatur seit Lessing's Tode" ein vocativisch gemeintes „Julian!" zu. Aber Julian Schmidt hat alsdann nicht „der Liebe einen wackern Ritterdienst" geleistet, sondern einen grammatischen Schnitzer begangen, und das französische le ciseau (der Meißel) mit les ciseaux (die Schere) verwechselt; ein Mißgriff, der um so entschiedener zu vocativischen Seufzern berechtigt, als Julian Schmidt bekanntlich auch eine „Geschichte der französischen Literatur" geschrieben hat.

Ludolf Wienbarg ist der ausgesprochene kritische Feuilletonist. Seine „Aesthetischen Feldzüge", seine Aufsätze „Zur neuesten Literatur" u. a. m. verrathen einen durchdringenden Scharfblick und ein großes Talent, das theoretisch Erkannte frei von aller abstracten Phraseologie zur Anschauung zu bringen. Mag er nun „Goethe und die Weltliteratur" oder den „Fürsten Pückler", mag er „Karl Immermann" oder „Heinrich Heine" behandeln, überall erkennt man den klaren, unabhängigen Denker, der alle Probleme der Aesthetik ohne Rücksicht auf Autoritäten verarbeitet und begriffen hat. Es ist gerade jetzt, inmitten der lächerlichen Prätensionen

der Shakespeare-Vergötterung wohlthuend, die ruhige Unbefangenheit zu beobachten, mit welcher Ludolf Wienbarg die Vorzüge dieses gewaltigen Genius zu schätzen weiß, ohne sich dabei gegen die Mängel blind zu verschließen. Eine solche ruhige, nicht in das Extrem verfallende Emancipation verräth stets eine hervorragende Begabung. Alles, was Ludolf Wienbarg in dieser Beziehung vorträgt, athmet die klare Würde der Ueberzeugung. Kurz und schlagend betont er den verderblichen Einfluß, den die Nachahmung Shakespeare's auf die Entwickelung des deutschen Dramas ausüben mußte. In der That, es giebt große Genien, die befruchtend wirken, so lange man sie studirt, die aber die Keime des Verfalls ausstreuen, wenn man sie zum endgültigen Muster nimmt. Ein solcher Genius war Michel-Angelo; ein solcher Genius war der große britische Dramatiker.

„Shakespeare", so schreibt Ludolf Wienbarg, „hat Immermann auf Irrwege geführt. Es scheint uns, als habe er sich nie zum Schreiben niedergesetzt, ohne sich die ängstliche Frage vorzulegen: Wie und was würde Shakespeare schreiben, säße er hier in deinem Lehnstuhl und ginge schwanger mit „Cardenio und Celinde" und dem „Bauernkrieg in Tirol" und „Kaiser Friedrich dem Zweiten"? Er verfertigte auf diese Weise Uebersetzungen von Stücken, die er in Gedanken Shakespeare unterschob.

Man wundert sich oft ordentlich über die frischtröpfelnden Worte und das Gepräge der Originalität. Man möchte irre werden, ob sich solche geborene Kraft aus einer Uebersetzungsfeder quetschen ließe, würde man nicht im nächsten Augenblick durch irgend eine mißrathene Anmuth, durch ein genähtes Witzspiel, eine fremdartig aussehende Blume, eine gezierte steife Wendung an die Shakespeare-Uebersetzungen von Tieck, Schlegel und zumal von Voß erinnert."

Und weiter unten:

„Kann es ein Dichter weit bringen auf diese Weise, weiter als Shakespeare kann er es nicht bringen. Gesetzt also, Immermann hätte Shakespeare so vollkommen verschluckt und sich in sein Geschirr hineingearbeitet wie der Wolf in Münchhausen's Pferd, würde dies ein glänzenderes Loos auf ihn geworfen haben, als dasjenige ist, was Shakespeare zutheil ward? Kannte er nicht dieses Loos? Lachte es ihn so sehr an, 300 Jahre älter zu sein als sein Publicum und von Tieck's Gnadenbrot zu leben?"

Das sind feuilletonistische Perlen, wahre, kühne, selbständige Gedanken in eigenartigster Form.

Die Gleichnisse Wienbarg's sind in der Regel treffend, wenn auch mitunter ein wenig grotesk. Doch erzielt er oft gerade durch diese Barockheit eine wunder-

bar komische Wirkung. Er will die gelehrte Philisterhaftigkeit A. W. Schlegel's im Gegensatz zu dem hohen Geistesfluge der Frau von Staël charakterisiren. Er schreibt:

„Die Corinna von Genf sang Alpen in die Luft, so hoch wie die Alpenjungfrau. A. W. Schlegel kletterte an ihr herum, ohne ihren Gipfel zu erreichen."

Besser kann man das Gigantische, das dem Geiste dieser seltenen Frau innewohnt, und das Grübelnde und Krabbelnde des deutschen Professors nicht kennzeichnen.

Ein andermal will er die Art und Weise zur Anschauung bringen, wie Madame de Staël diesen gelehrten deutschen Professor benutzt; er schreibt:

„Napoleon eroberte die Schätze der Kunst durch Kanonen. Frau von Staël besaß keine andere Kanone als Herrn von Schlegel. Aber sie bediente sich der Einsichten ihres gelehrten Freundes mit derselben Klugheit, womit Napoleon sich der Dummheiten seiner Feinde bediente. Sie bemächtigte sich der Schlegel'schen Belesenheit für ihre Zwecke. Schlegel mußte ihr alles auskramen, was er wußte, namentlich sein Wissen über deutsche Philosophie. Darauf nahm sie ihre Lorgnette und besah sich alles unter ihrem französisch-weiblichen Gesichtspunkte."

Wenn man den jungen Autor anfänglich überschätzte,

so sollte man jetzt einiges aus Wienbarg's verschollenen Schriften pietätsvoll der Vergessenheit entreißen, denn einzelnes verdient weiter zu leben.

Bei Theodor Mundt (geb. zu Potsdam 1808) begegnen wir einer gewissen compositionellen Zerfahrenheit, die sich aus dem vorwiegenden Einflusse der Heine'schen „Reisebilder" erklärt. Während die „Modernen Charakteristiken" Heinrich Laube's, die „Beiträge zur neuesten Literatur" von Karl Gutzkow und die Aufsätze Ludolf Wienbarg's über Heine, Immermann u. s. w., die feuilletonistische Darstellungsweise an einem concreten und in seinem Umfang klar zu bezeichnenden Gegenstande ausüben, überläßt sich Theodor Mundt seinem Vorbilde gemäß einem planlosen Umherschweifen, das wir als feuilletonistische Bummelei bezeichnen möchten. In kleinerm Maßstabe bewerkstelligt, kann dieses schmetterlingsartige Wandern von Blume zu Blume erheitern und anregen: en gros betrieben wirkt die Sache ermüdend. Theodor Mundt's „Spaziergänge und Weltfahrten" sind reich an köstlichen Einzelheiten; aber der Mangel an jeglicher Ordnung und Symmetrie stimmt uns unbehaglich. „Wer nur ans Ziel gelangen will", sagt Jean Jacques Rousseau, „der fahre im Postwagen; aber wer da reisen will, der gehe zu Fuß." Der Verfasser der „Spaziergänge und Weltfahrten" folgt nicht nur dieser poetisch

sehr gerechtfertigten Mahnung: er unternimmt sogar seine ganze Reise nur in der Absicht, uns in diese oder jene Schenke zu führen, wo er uns eine Vorlesung über Gott weiß welche Dinge hält, die zu dem Lande und der uns umgebenden Scenerie nicht die gerinste Beziehung haben. Die Sache gewinnt manchmal den Anschein, als ob Theodor Mundt die einzelnen Theile seiner feuilletonistischen Olla-potrida ohne Rücksicht auf das Ganze zurechtgemacht und sich dann erst nach einer gemeinsamen Sauce umgeschaut habe; als brauche er mitunter absichtlich eine Wendung oder einen Ausdruck, um sagen zu können: à propos, darüber fällt mir ein. Er hat eine Studie über Rotteck und Welcker im Pult liegen: da er nun in die Schweiz reist, so berührt er (vielleicht nur auf dem Papier) Freiburg im Breisgau, um diese Studie ad vocem Freiburg einfügen zu können. Wie gesagt, ein auf diese Weise musivisch zusammengesetztes Feuilleton liest sich zur Abwechselung einmal recht amusant; aber eine Feuilletonsammlung sollte doch das Exceptionelle nicht zur Regel erheben.

Achtes Kapitel.

Fürst Pückler-Muskau.

Je mehr wir uns dem eigentlich zeitgenössischen Feuilleton nähern, um so weniger sind wir im Stande, systematisch zu componiren. Wie sich das Auge nicht unmittelbar, sondern erst durch das künstliche Hülfsmittel eines Spiegels wahrnimmt, so fehlt auch der Zeit, als Ganzes und Großes gefaßt, die Fähigkeit, sich ruhig und mit vollem Verständniß ins Antlitz zu schauen. Jene Vogelperspective, die ein scheinbar Verworrenes wie einen farbenprächtigen Teppich ausbreitet und alles auf scharf umrissene Linien zurückführt, läßt sich erst dann erwerben, wenn das Bild bereits eine gewisse Entfernung erlangt hat. Unsere Studie wird daher von Seite zu Seite aphoristischer. Und, daß wir's ehrlich gestehen, wir ziehen diese fragmentarische Behandlung einem gewaltsamen Schematisiren, das nur den Schein der Wissenschaft für sich hätte, aus Gründen der Redlichkeit vor.

Einige Jahre früher als Gutzkow's „Beiträge zur neuesten Literatur" erschienen die „Briefe eines Verstorbenen", deren Verfasser längere Zeit hindurch unbekannt blieb, aber schließlich in der Person des Fürsten von Pückler-Muskau entdeckt und von der bewundernden Mitwelt in überschwenglichstem Maße gefeiert wurde. Die „Briefe eines Verstorbenen" gehören in die nachmals so berühmt gewordene Kategorie des Reisefeuilletons. Sie bilden gleichsam ein Tagebuch, eine Wandermappe, die der Verfasser während seiner Irrfahrten durch Frankreich, England und Deutschland mit den pikantesten Skizzen und den scharfsinnigsten Beobachtungen ausfüllte. Das Ganze ist mit liebenswürdiger Ungenirtheit, aber hin und wieder etwas gar zu salopp vorgetragen: wir ahnen bereits den Verfasser der phantastisch zerstückelten „Tutti frutti".

Die „Briefe eines Verstorbenen" erregten allseitig Aufsehen; insbesondere wurden die Schilderungen aus dem socialen Leben der englischen Aristokratie als hochbedeutend gepriesen, und der darin angeschlagene weltmännische Ton galt fortan als die Schreibweise par excellence für das touristische Feuilleton.

Vier Jahre später erschien die mehrbändige Skizzensammlung „Tutti frutti", die neben einzelnen Cabinetstücken eine große Anzahl werthlosen Getändels enthält.

Rudolf Wienbarg hat das Werk kurz und treffend charakterisirt, wenn er schreibt:

„Man bemerkt, daß der Verfasser sein Publikum schon etwas in der Art behandelt, wie etwa eine eroberte Geliebte, in deren Gegenwart er sich keine Gêne mehr anlegt, und ihr in jedem Aufzuge recht und willkommen zu sein glaubt. Er fliegt in die Thür, wirft sich aufs Sopha, spricht etwas Geistreiches oder Dummes, nimmt den Hut und empfiehlt sich. Ueber diese stutzerhafte Art, vor dem Publikum zu erscheinen, ist aber das Publikum selbst Richter; und wir fühlen uns nicht berufen, dem Verfasser darüber Vorlesungen zu halten."

Für eine besonders kecke Geschmacklosigkeit möchten wir mit Wienbarg das „Morgengespräch" im dritten Bande halten, das nur aus folgendem Dialog von vier Zeilen besteht:

„Der Herr: War er drinnen?

Der Diener: Wer?

Der Herr: Der Pinsel.

Die Frau: Welcher?

Allgemeines Gelächter."

„Dieser Zettel", sagt der Verfasser, „ist von meiner Hand geschrieben, und wird daher wol etwas bedeuten. Dennoch muß ich gestehn, daß ich selbst nicht mehr weiß,

was; irre ich aber nicht, so muß eine einstige Geliebte Goethe's den Sinn vollständig erklären können.

„Rathe, Leser, es wird dir Mühe machen. Errathe — und du wirst große Zufriedenheit darüber empfinden."

„Unglaubliche Dreistigkeit", sagt Ludolf Wienbarg, „das Publikum mit solchem Wisch zu mystificiren. Alcibiades hackte seinem schönsten Hunde den Schwanz ab, um die Athenienser zum besten zu haben, und sie tage- und wochenlang über das eigentliche „Warum" dieses Attentats rathen und schwatzen zu machen. Und auf ähnliche Weise will der lausitzische Standesherr die ehrlichen Deutschen foppen, nur daß er's umgekehrt anfängt, und aus Scherz einer alten räudigen Katze den schönsten Schwanz anbindet und auf der Treppe des Goethe'schen Hauses zur Schau ausstellt. Was hat denn der arme Goethe an ihm verbrochen, daß er ihm solchen Gassenauflauf vor der Hausthür anrichtet?"

Die eigenthümliche Hast, mit welcher der Autor in diesem „Tutti frutti" alle erdenklichen Fragen der Politik, der Kunst, der Gesellschaft, der Literatur, der Religion und der Philosophie abhandelt, ohne auch nur jemals ein Thema halbwegs zu erschöpfen, macht, wie Ludolf Wienbarg an einer andern Stelle sehr richtig bemerkt, häufig den Eindruck einer Drehorgel, die

hintereinander alle ihre Stückchen von der Walze abschnarrt.

Im Jahre 1835 erschienen aus der unermüdlichen Feder desselben „Verstorbenen“ die phantastischen Werke: „Semilasso's vorletzter Weltgang“ (1836), „Semilasso in Afrika“ (1840), „Südöstlicher Bildersaal“ u. s. w. Jene gezierte Nachlässigkeit, die schon in „Tutti frutti“ überwucherte, erklärt sich hier gleichsam in Permamenz: sie wird zum Princip erhoben — und so übte denn Fürst Pückler einen nicht gerade vortheilhaften Einfluß auf die ohnehin so leicht entartende Literaturbranche des Feuilletons aus. Julian Schmidt, der sonst überall die Wahrheit nur zur Hälfte erkennt, und dann diese Hälfte durch doctrinäre Uebertreibungen zu fälschen weiß, begreift diese Sachlage so ziemlich und drückt sie mit einer für seine Verhältnisse erstaunlichen Klarheit aus, wenn er sagt: „Fürst Pückler-Muskau ist in vielen Sprachen zu Hause und hat mit dem feinen Tacte eines Weltmannes überall den Schaum abgeschöpft; aber er hat dadurch jene Einheit des Stils und der Gedanken zerstört, die doch mehr ist als der Schimmer eines bunten, unfertigen Geistes .... Seit dieser Zeit finden wir in den Gesammtwerken fast jedes irgend bekannten Schriftstellers mehrere Bände Reisebeschreibungen, in denen alles von Ideen, Empfindungen und Reflexionen

aufgespeichert wird, was in einem Romane bei dem besten Willen nicht verwandt werden konnte. Paris, London, Rom werden nur noch als erste Stationen betrachtet, und wer nicht wenigstens im Orient gewesen ist, darf in der Gesellschaft nicht mitreden."

Fürst Pückler (geb. 1785) war jedenfalls eine in hohem Grade originelle Persönlichkeit. Noch ehe er in die Literatur eintrat, hatte er jene eleganten Parkanlagen ins Leben gerufen, deren Einfluß auf die praktischen Kunstanschauungen der Aristokratie nicht weniger bedeutend war als der seiner Schriften auf die Schreibweise des damaligen Feuilletons. Ludmilla Assing, die den Fürsten in dem Hause Varnhagen von Ense's kennen lernte und jahrelang innig mit ihm befreundet war, schildert unsern Feuilletonisten mit folgenden überschwenglichen Worten:

„Der Held dieser Schilderung hat eine europäische Berühmtheit durch Rang, Stellung und Talent und vor allem durch die Originalität seines Charakters. Wo er erschien, erregte seine glänzende Persönlichkeit das leidenschaftlichste Interesse, die begeistertste Anerkennung, die höchste Bewunderung, während seine Seltsamkeiten und Launen fortwährend die staunende Neugierde in Spannung hielten. Dabei kannten doch eigentlich wenige sein complicirtes, aus den verschiedensten Eigenschaften zu-

sammengesetztes, wie in vielfarbig schimmernden Facetten leuchtendes Wesen, das den Stoff zum tiefsten psychologischen Studium bietet, bisher aber für die große Menge meist ein psychologisches Räthsel geblieben ist. Eine Erscheinung, wie die von Pückler, gehört allein schon durch die vielen Gegensätze, die sich in ihm vereinigen, zu den größten Seltenheiten, zu den Ausnahmen, wie sie sich kaum wiederholen können, weil auch die Einflüsse der Zeit und der Verhältnisse dabei mitwirken. Er war ein Cavalier und in allen ritterlichen Künsten Meister, mit allen ritterlichen Tugenden geschmückt, muthig wie Bayard, tollkühn und abenteuerlich wie die Helden der Tafelrunde, großmüthig, freigebig und edelgesinnt in einem Grade, wie er beinahe nur im Alterthum zu finden ist. Er nahm 1813 und 1814 am Befreiungskriege theil und begleitete noch 1866 als einundachtzigjähriger Greis den König von Preußen in seinem Generalstabe bei dem Feldzuge gegen Oesterreich. Er war ein unermüdlicher Reisender, dessen genialer Blick nahe und ferne Länder durchforschte, ein begabter Schilderer von Gegenden, Sitten und Menschen, voll durchdringenden Verstandes, Anmuth der Bildung, Eleganz der satirischen Laune und graziöser gewinnendster Natürlichkeit. Er war strahlend schön in der Jugend und strahlend schön bis zum höchsten Alter, den Frauen

gegenüber bald sanft und bald heftig, bald kühn und bald zärtlich, stets liebenswürdig, geistig angeregt, oft, wenn er zu spielen schien, ernsthaft, und wenn er ernsthaft schien, spielend, stets überraschend und ungewöhnlich, ja oft blendend, wie Don Juan, der überall auf Eroberungen ausging. Er hatte etwas vom Zauberer Merlin, und auch ein mephistophelischer Zug fehlte nicht in ihm; er war in der Unterwelt so gut bekannt als in den höchsten Regionen, ein raffinirter Weltmann und ein guthmüthiges, harmloses Kind, ein Wollüstling und Gourmand, der auf Genuß jeder Art sann, und ein Spiritualist und Denker, der über die tiefsten Geheimnisse des Daseins, über Tod und Unsterblichkeit Forschungen anstellte; er war ein Einsiedler und ein Lion der vornehmen Gesellschaft; aus unfruchtbaren Sandwüsten paradiesische Gegenden hervorzaubernd, war er der genialste Landschaftsgärtner seiner Zeit; sein seltener Schönheitssinn machte sich in allen Regionen des Lebens, in den größten wie in den kleinsten harmonisch geltend; er hatte ein Künstlerseele, die den höchsten Idealen nachstrebte; zugleich war er ein Koch, ausgezeichneter als Herr von Rumohr; ja, damit ist es noch nicht genug, denn, mit Herrn Reichard im Ballon auffliegend, war er auch ein Luftschiffer, und in seinem Alter war er — auch noch Pair des preußischen Herrenhauses! All das

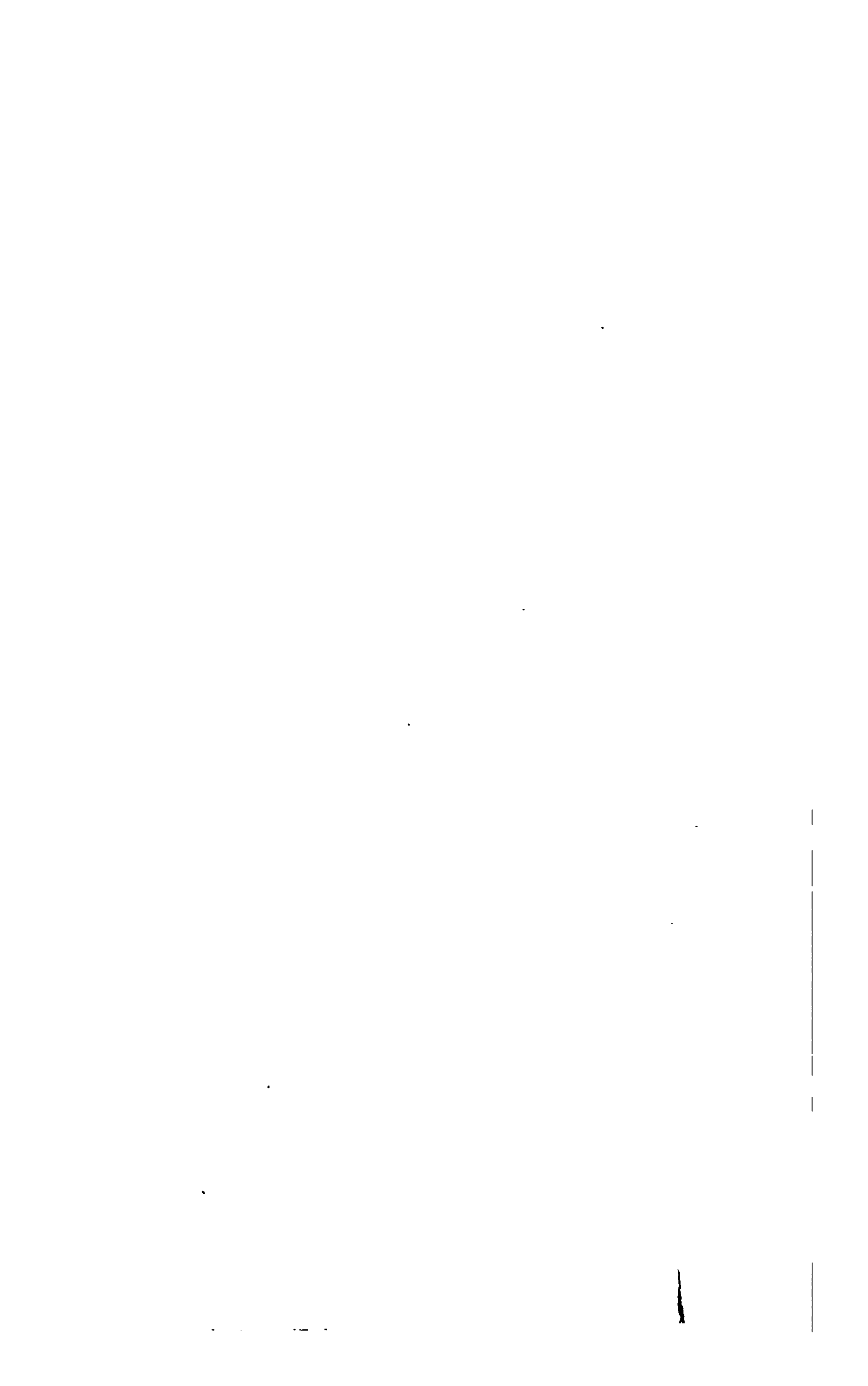
Verschiedenartige vereinigte sich in seiner Persönlichkeit, und unter all diesen Gesichtspunkten muß man ihn betrachten, wenn man ihn völlig beurtheilen will."

Die geistreiche Unsterblichkeitsagentin vergißt, daß eine genialisch angelegte Privatpersönlichkeit noch keinerlei Ansprüche auf bleibende Lorbeeren in der Literatur begründet. In Deutschland nimmt jetzt überhaupt die krankhafte Ueberschätzung der Todten, die Pietät, mit der man von den Männern des Einst, selbst wenn sie durchaus nichts Ungewöhnliches geleistet haben, die unbedeutendsten und verlorensten Blätter zusammenträgt, um vielbändige Memoiren und Biographien auf den Markt der Literatur zu bringen, in peinlicher Weise überhand. Es ist dies freilich eine überaus dankbare und lohnende Arbeit für unproductive Köpfe: das Ueberwuchern derartiger Studien bezeichnet jedoch allemal einen Verfall des Geschmacks: kräftige, gesunde Nationen haben keine Zeit für solche kleinliche Details; sie lernen ihre Autoren in dem kennen, was für die Oeffentlichkeit bestimmt ist, d. h. in ihren literarischen Werken, nicht aber in ihren Wäschezetteln und Gratulationskarten.



Neuntes Kapitel.

Eduard Maria Oettinger und Moritz Gottlieb Saphir.



Während der letzten Zeit seines Lebens beinahe vergessen, aber vor einigen Decennien ein Feuilletonist von großem Einflusse, war Eduard Maria Oettinger, geboren am 19. November 1808 zu Breslau. Jüdischer Nationalität, cultivirte Oettinger vorzugsweise das dem semitischen Stamm erb- und eigenthümliche Talent der Satire. Die Schicksale des jüdischen Volkes lassen diese tiefeingewurzelte Fähigkeit begreiflich erscheinen. Die Satire ist die Waffe des Unterdrückten: das gepreßte Herz des politisch und gesellschaftlich Unfreien macht sich in beißenden Sarkasmen Luft. Die Israeliten, denen zur Zeit des Königs David kaum ein satirischer Zug innewohnt, sind im Laufe der Jahrhunderte immer schärfer und schneidiger geworden. Die weihevollen Klänge der Psalmen haben sich immer entschiedener in das sausende Schwirren der Kladderadatsch-Pfeile verwandelt. Der beste Beweis dafür, daß es sich hier nicht

um eine tiefbegründete Naturanlage, sondern um ein Anerzogenes, Secundäres handelt, liegt in dem Umstande, daß die eigentliche jüdische Satire im Wortwitz gipfelt: sie ist ein Product des klügelnden, brütenden Verstandes, nicht ein Kind jener poetischen Stimmung, die im Herzen wurzelt. So wandte sich denn auch der zwanzigjährige Oettinger in dem von ihm gegründeten Tageblatte „Eulenspiegel“ dem Felde der Satire zu. Schon vorher hatte ihn der damals in hohem Flor stehende Volksdichter Bäuerle in die Journalistik eingeführt. Der „Eulenspiegel“ konnte sich mit Rücksicht auf die ungünstigen Preßverhältnisse nicht lange behaupten. Oettinger verließ also Berlin und begab sich nach München, wo er das im Cotta'schen Verlage erscheinende „Schwarze Gespenst“ redigirte. Aber auch hier trieb er's nicht lange. Eine abfällige Kritik des Schauspielers Eßlair zog die Unterdrückung des Blattes und die Ausweisung des Redacteurs nach sich. So siedelte er denn wieder nach Berlin über, um von da nach mannichfachen Schicksalen, die ihn über Hamburg und Wien führten, im Hafen von Leipzig einzulaufen. Hier gab er mit großem Erfolge sein „Charivari“ und den „Narren-Almanach“ heraus. Die satirischen Aufsätze, die er in diesen Zeitschriften veröffentlichte, sind reich an Witz und Esprit. Man hat seine Satire mit

den Werken Swift's, Lichtenberg's, Börne's, seine mehr literarischen Feuilletons mit denen Jules Janin's verglichen; denn der Deutsche ist nun einmal nicht im Stande, eine literarische Erscheinung zu erfassen, ohne sie durch Vergleiche mundgerechter zu machen. Von anderer Seite erlitt Oettinger indessen eine sehr abfällige Beurtheilung. Wenn wir gerecht sein wollen, so müssen wir zugeben, daß gar manche Behauptung seiner Gegner nicht der Begründung entbehrt. Von Natur reich beanlagt, hat sich Oettinger durch hastige Production geschädigt. Der Journalist hat hier, wie so häufig, den Schriftsteller zu Grunde gerichtet; daher finden wir bei ihm nur selten die Spuren jenes productiven Behagens, ohne das der eigentliche Dichter nicht denkbar ist. Oettinger besaß einen großen Reichthum an Kenntnissen. Außer zahlreichen Romanen hat er eine „Geschichte des dänischen Hofes von Christian VIII. bis Friedrich VII." und ein „Historisches Archiv" hinterlassen, das ein systematisch-chronologisch geordnetes Verzeichniß von 17000 der brauchbarsten Quellen zum Studium der Staats-, Kirchen- und Rechtsgeschichte aller Zeiten und Nationen enthält. Ein sehr anerkennenswerthes bibliographisches Werk Oettinger's ist ferner die „Bibliographie biographique universelle" und der „Moniteur des Dates", gegenwärtig fortgesetzt von Dr. Hugo Schramm in

Dresden. „Oettinger“, so schreibt Hugo Schramm, „hat die Herausgabe des „Moniteur“, um dessentwillen er im Laufe von 30 Jahren alle großen Bibliotheken, wie die in Paris, Brüssel, Wien und Berlin, Dresden und Leipzig, Kopenhagen und Petersburg, Florenz und Venedig durchforschte, ganz aus eigenen Mitteln unternommen und ohne irgend welche finanzielle Unterstützung ausgeführt. Er widmete dem „Moniteur des Dates“ nicht nur seine Lebenskraft, sondern auch sein schwer erworbenes Vermögen. So kam es, daß der Abend seines Lebens neben einer schweren Krankheit noch bittere Dürftigkeit brachte. Als Verbannter legte er in der Schweiz den Grund zu seinen bibliographischen Arbeiten: als ein in Armuth versunkener Sterbender that er dafür mit matter Hand die letzten Federzüge. Vereinsamt, aber gewiß nicht ohne werkthätige Theilnahme, ließ er sein treues, edles Weib zurück; sie war ihm stets die beste Gattin. Sein Grab auf dem romantisch gelegenen Friedhofe an der Loschwitzer Kirche umschließt für sie ihr Alles, für mich einen theuern und treuen Freund, für die Welt den — letzten deutschen Polyhistor!“

Wir müssen an dieser Stelle noch eines Autors gedenken, der zwar wenig oder nichts von bleibendem Werthe hervorgebracht, aber dessenungeachtet auf die Entwickelung des humoristisch-satirischen Feuilletons viel-

fältigen Einfluß ausgeübt hat. Moritz Gottlieb Saphir ist der eigentliche Vater des Wortwitzes, vom elegantesten Bonmot bis abwärts zum erbärmlichsten Kalauer. Welche Rolle aber der Wortwitz bei einigen unserer neuesten Feuilletonisten und Feuilletonistchen spielt, das lehrt ein Blick in die erste beste Journalnummer.

Saphir wurde am 8. Februar 1795 in dem ungarischen Landstädtchen Lovas-Berenyvon jüdischen Aeltern geboren. Man bestimmte ihn für den Kaufmannsstand. Der Knabe zeigte jedoch eine so entschiedene Abneigung gegen jede praktische Thätigkeit, daß man den Plan wohl oder übel wieder aufgeben mußte. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Prag, wo er eifrig den Talmud studirte und auch sonst die ausgeprägt dialektische Neigung seines Geistes zu fördern wußte, trat er zuerst in der „Pannonia" mit satirischen und humoristischen Poesien auf, die ihrer kecken Form wegen großen Beifall ernteten, obgleich sie im Grunde nur antithetisches Wortgeplänkel enthielten. Hierauf ging er als Mitarbeiter an der „Theaterzeitung" nach Wien, um im Jahre 1825 nach Berlin überzusiedeln. Hier redigirte er die „Schnellpost" und den „Berliner Courier", und verfaßte eine Reihe „humoristischer" Schriften, deren Humor eben nicht sonderlich in die Tiefe geht. Im Jahre 1829

war auch an den Ufern der Spree keines Bleibens mehr für den kühnen Satiriker, der nirgends eine Autorität respectirte, und vielleicht oft gegen seine Ueberzeugung maliciös war, nur um seinen Esprit zu bekunden. Alphonse Karr sagt einmal: „Der Feuilletonist, wenn er Tagesschriftsteller ist, möchte oft seinen Vater todtschlagen, um sich einen interessanten Stoff für das nächste Feuilleton zu verschaffen.“ Saphir hätte seinen Vater todtgeschlagen, um einen Witz zu machen. Von Berlin vertrieben, wandte sich der vierunddreißigjährige Autor nach München, wo er gleichfalls mehrere Journale edirte. Natürlich gerieth er auch hier mit der wohllöblichen Regierung in herben Conflict. Einige Witze, die man auf die Person des Königs bezog, trugen ihm eine längere Haft und die Nothwendigkeit ein, vor dem Bildniß Sr. Majestät Abbitte zu thun. Zur Erholung von diesen Schrecknissen besuchte er im Jahre 1830 Paris, und trat dann, vermuthlich um einen Witz zu liefern, zum Christenthum über. Man ertheilte ihm als Belohnung den Titel Hoftheater-Intendanturrath. In diesem Zustande begab er sich 1834 wieder nach Wien, wo er bis zum Jahre 1858 als Redacteur verschiedener humoristischer und satirischer Unternehmungen rastlos thätig war.

Saphir besitzt kein eigentliches schriftstellerisches

Talent. Alles, was er schreibt, ist gleichsam nur ein erweiterter Wortwitz. Der Wortwitz aber läßt sich nach der Schablone bearbeiten, ohne Inspiration, ohne einen Funken von Stimmung. Es bedarf hierzu gleichsam nur eines Lexikons, aus dem man sich alle diejenigen Vocabeln excerpirt, die eine doppelte oder mehrfache Bedeutung haben. Innerhalb des Textes einer wirklichen schriftstellerischen Leistung kann der Wortwitz den Stempel eines plötzlichen Einfalls tragen; wo er aber selbständig auftritt, wie dies in einer wahrhaft schreckenerregenden Weise bei Saphir der Fall ist, da fehlt uns jeder Glaube an seine Unmittelbarkeit. Er macht alsdann den Eindruck des Gegrübelten, Ausgeheckten — eine Nuance, die für meinen Geschmack geradezu unerträglich ist. Unsere modernen Feuilletonisten, die zum Wortwitz neigen, sind in dieser Beziehung, mit Saphir verglichen, harmlose Kinder. Der Verfasser der „Humoristischen Abende" verschmäht selbst den fadesten, erbärmlichsten Buchstabenkalauer nicht. Die Bezeichnung „Chambre garni" für „möblirte Wohnung" flößt ihm die schauderhafte Fadaise ein: „Ich meine, Sie bewohnen eine Chambre gar nie?" Die Frage: „Was für einen Schneider haben die Raben?" beantwortet er kindlich genug: „Den lieben Gott, der die Raben füttert." Ja mehr noch, er schreibt: „Pferde und

Künstler sind oft beriemt (berühmt!), ohne etwas dazu zu thun."

Wer bei der Lektüre solcher Abgeschmacktheiten nicht das stille Gelüste verspürt, aus der Haut zu fahren, der ist sehr hartfellig.

Wie sehr der sogenannte Humor Saphir's aufs rein Sprachliche hinausläuft, dafür mögen noch einige Beispiele dienen.

Unter dem Titel „Charakteristischer Wohnungsanzeiger der Stadt Berlin" liefert er ein Straßenverzeichniß, aus dem wir nur das Nachstehende hervorheben wollen:

„Die jungen Mädchen wohnen in der Rosenstraße, die verblühten in der alten Schönhäuserstraße, die reichen in der Münzstraße, die armen in der Letztenstraße; die wohlhabenden Wittwen in der Mittelstraße; die Frechen in der Dragonerstraße; die Frommen in der Taubenstraße und die alten Jungfern in der Klosterstraße. Die Mädchenjäger wohnen in der Jägerstraße; die Galanten in der Kurstraße; die Ledigen in der Junkerstraße; die Verheiratheten in der Neuen Welt; die Wittwer in der Oberwasserstraße und die alten Hagestolze in der alten Grünstraße. Die Schmarotzer wohnen in der Kochstraße; die Pflastertreter in der Laufgasse; die Feigen auf der Hasenhaide; die Komplimentenmacher in

der Scharrenstraße und die eiteln Gecken im Montirungsdepot. Die Aerzte wohnen in der Todtengasse; die Rechtsgelehrten in der Langen Gasse; die Gelegenheitsdichter in der Breitenstraße; die Journalisten in der Wassergasse."

Nicht minder bezeichnend sind folgende sprachliche Variationen über die Wörter „Geben" und „Nehmen":

„Geben" und „Nehmen" sind die zwei Herculessäulen des Lebens und die reichsten Würdenträger der Sprache. Gott gebe, daß der Leser diese Variationen nehme, wie ich sie gebe. In der Liebe spielen „Nehmen" und „Geben" die bedeutendsten Rollen. Der erste Anblick nimmt einen ein; der Eindruck nimmt zu; man nimmt sich vor, sich die Freiheit herauszunehmen, seine Liebe zu gestehen. Nun kommt er ans Geben. Er bittet, sie möge ihm Gehör geben, denn er müsse es von sich geben; sie giebt es zu, bald giebt sie nach, daraus wird eine Ergebung, aus dieser eine Hingebung, und bald haben sie sich beide etwas zu vergeben! Er giebt ihr das Versprechen, sie zur Frau zu nehmen, und will sie ihn beim Worte nehmen, so sagt er: „Um Vergebung!" — Im Kriege spielen Nehmen und Geben nicht minder große Rollen. Man wird zum Soldaten genommen und in die Kriegsschule gegeben. Ein Soldat darf sich viel herausnehmen, doch selten wird er etwas

herausgeben. Eine Stellung wird genommen, und eine Salve wird gegeben. Die Festung wird von der einen Seite eingenommen oder von der andern übergeben. Man nimmt die Beute mit, die Gefangenen giebt man los. Man findet im Leben zwanzig Angeber gegen einen Annehmer! Man nimmt sich vieles vor und giebt vieles davon nach. Man macht oft als Ausnahme eine Eingabe, und hat dann den Kopf davon eingenommen, daß es nichts ausgegeben hat. Bei einer Kasse, wo die Ausgabe die Einnahme übersteigt, wird sich's am Ende begeben, wie man sich am Anfang benommen hat, und daß man gezwungen ist, das Unternehmen aufzugeben. So will ich dieser Rede auch ein Ende geben, damit die Ungeduld des Lesers ein Ende nehme."

Von Schriftstellerei kann hier doch offenbar nicht mehr die Rede sein. Die Sprache ist hier nicht mehr das sinnliche Mittel zum Ausdrücken von Gedanken, sondern Selbstzweck: der Gedanke ergiebt sich erst aus dem rein zufälligen Uebereinstimmen gewisser Sprachformen.

Charakteristisch für Saphir's Eigenart ist der Umstand, daß sich sein sogenannter Humor sogar auf die Aeußerlichkeiten der Schriftzeichen erstreckt. So schreibt er einen „Monolog des I-Tüpfelchens (·)", der also beginnt:

„Ich bin doch ein großer Mann, ich kleines

Tüpfelchen ich! Ohne mich gäbe es kein Mein und kein Dein! Ich bin nur ein kleines Pünktchen, aber ich dränge mich überall ein und auf. Ich setze mich Dir auf die Stirn, dem Kaiser auf die Nase und der Kaiserin auf den Fuß! Jedes Ding wird nur durch mich, du kannst nicht drei zählen ohne meine Hülfe, und wohin du gehest, ich begleite dich. Kein Mädchen wird ein Weib, ohne daß ich dabei bin. Kein Jude wird ein Christ, wenn ich fehle; zu Krieg und Frieden braucht man mich, und beim Jüngsten Gericht bin ich keiner der Letzten.

In diesem Tone geht's anderthalb Seiten fort. Man fragt sich, warum der Autor nicht lieber den ganzen lexikalischen Vorrath derjenigen Wörter, die ein i enthalten, erschöpft und so statt der wenigen Seiten vier oder fünf Bände geliefert hat. Und ferner, warum er nicht der Reihe nach alle 25 Buchstaben des Alphabets durchnimmt, und beispielsweise seinen A-Monolog mit den Worten beginnt: „Ich bin doch ein großer Mann, ich kleines a ich! Ohne mich gäbe es keinen Papa und keine Mama! Ja, selbst der große Saphir wäre ohne mich rein unmöglich!"

Das sind einfach Spielereien, wie man sie einem Schulbuben füglich verzeihen mag: wer aber zum Volk

redet, der sollte auf die Scherze der Unmündigen Verzicht leisten.

Wir haben bereits angedeutet, daß Saphir in seinen bessern Momenten auch Besseres zu bieten weiß. Es wäre auch ja sonst geradezu eine Schmach, daß dieser Name in den österreichischen Staaten so populär werden konnte. Hier möge nur noch ein Passus aus der „Conditorei des Jokus“ Platz finden, der in seinem ganzen Colorit an die „Spaziergänge“ Daniel Spitzer's erinnert:

„Es giebt keinen bequemern Menschen auf der Welt als einen Regenschirm! Wenn es nur ein wenig regnet, so geht er nicht aus, sondern läßt sich tragen! Das ist ein Erziehungsfehler, den man ihm wahrscheinlich in der Jugend nachgegeben hat. Ich wollte mich mit meinem Regenschirm nicht weiter in Discussionen einlassen, und trug ihn in Gottes Namen beim letzten Regen auch aus. Allein was geschieht? er geräth irgendwo ins Trockene, ich weiß nicht mehr wo, und da sich das Wetter indeß aufklärte, vergesse ich den Guten wieder mitzunehmen, und er bleibt, ein Opfer der Aufklärung, in fremden mir unbekannten Mauern zurück! Da er von mir zur Verschlossenheit angehalten wurde, wird er schwerlich selbst sagen, wohin er gehört; ich bitte also sein Schweigen nicht mißzudeuten, und seinen stillen Wunsch: zu mir zurückzukehren, als entschieden anzunehmen.

Er hatte die Gewohnheit, aus rother Seide zu sein, und seit er denken kann, hat er einen plattirten Löwenkopf im Griffe gleich weg. Seine Lebensgeschichte ist ganz einfach; er kam, wie ein jeder ehrlicher Kerl, vom Regen oft in die Traufe, und wenn man ihn nicht brauchte, wurde er in einen Winkel gestellt. Sollte nun ein ehrlicher Mann meinen Regenschirm, oder mein Regenschirm irgend einen ehrlichen Mann gefunden haben, so bitte ich die respectiven Herren, sich gegenseitig zu persuadiren und mir einen Besuch zu machen, um sich persönlich zu überzeugen, welche Macht in Thekla's Worten liegt:

> Ob ich den Verlorenen gefunden?
> Glaube mir, ich bin mit ihm vereint!

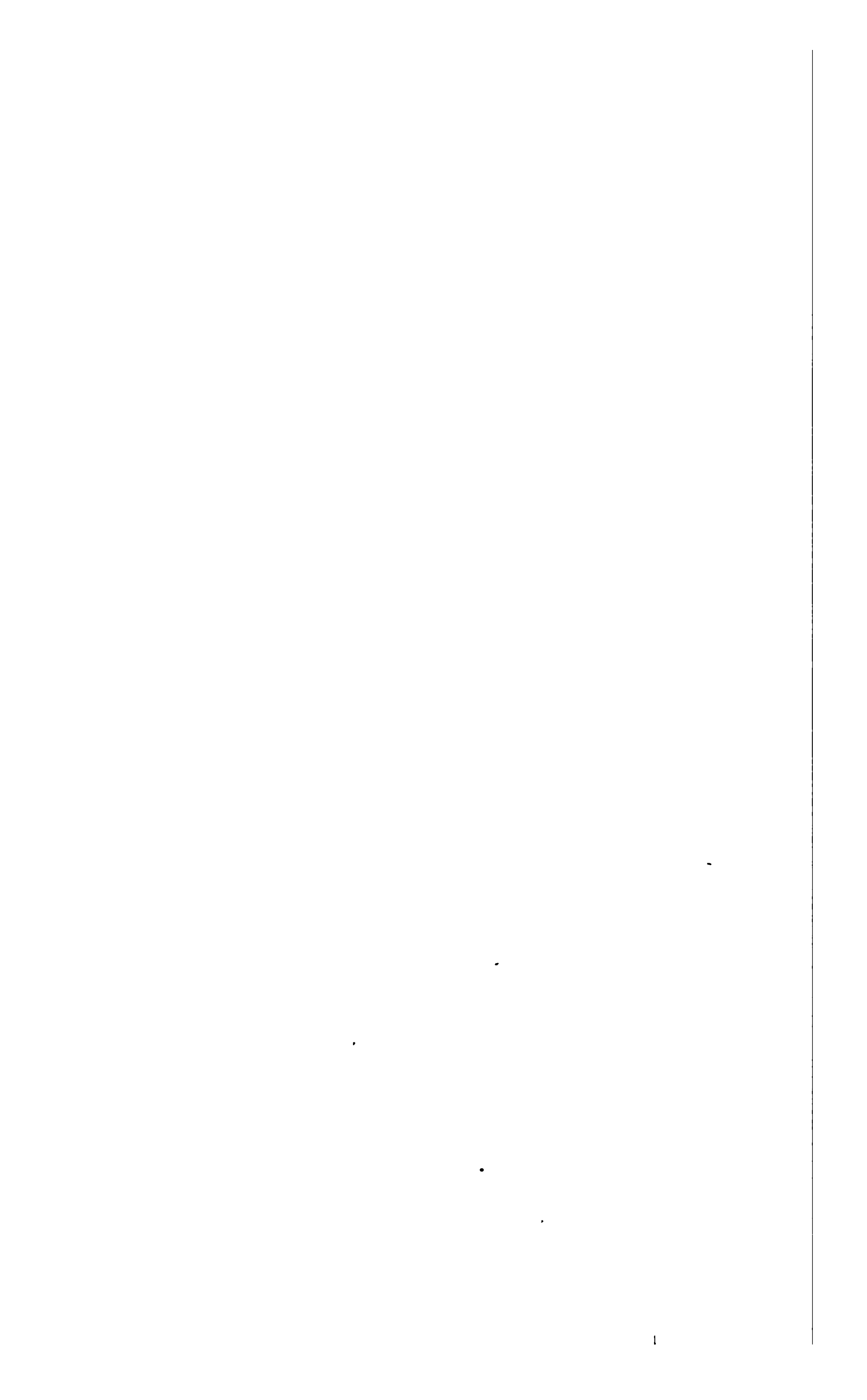
Ich werde einen der respectiven Herren bei mir behalten und für den andern aus Erkenntlichkeit zum Himmel flehen, daß er stets seine Sonne über ihm scheinen lasse, oder ihn wenigstens — beschirme."

Wir haben Saphir und seine Kalauer ausführlich behandelt, als mancher unserer Leser erwarten mochte. Es galt uns hier mehr um die Streiflichter aus der Hinterlassenschaft Saphir's auf die Gegenwart, als um den Autor selbst, der uns, wie gesagt, an die Höhe seines Rufes nicht heranzureichen scheint. Der Wortwitz, wie er bei Saphir zur Geltung kommt, ist eine literarische Kinderkrankheit; dafür spricht schon der Um-

stand, daß selbst diejenigen unserer neuern Feuilletonisten, die am meisten dafür beanlagt sind, im Verlauf ihrer Entwickelung immer entschiedener auf die Handhabung dieser zweideutigen Waffe verzichten. Dies gilt besonders von Paul Lindau, dessen „Gesammelte Aufsätze“ und „Dramaturgische Blätter“ nirgends mehr an die Briefkastenantworten des ehemaligen Leipziger Redacteurs anklingen.

Zehntes Kapitel.

Die Gegenwart. Das culturhistorische Feuilleton. Ernst Kossak.



Wir sind bei dem Feuilleton der Gegenwart angelangt. Von jetzt ab werden wir einfach nach Individualitäten vorgehen, so jedoch, daß wir die einzelnen Autoren je nach ihrer Hauptrichtung nebeneinander gruppiren. Eine strenge Sonderung ist hier natürlich unmöglich, da z. B. Julius Rodenberg, den wir in der Gruppe des culturhistorischen Feuilletons abhandeln, auch in das literarisch-kritische Feuilleton hinübergreift, während andererseits Paul Lindau, der literarisch-kritische Feuilletonist, auch culturhistorische Skizzen geliefert hat. Erwähnt sei hier noch in Parenthese die Thatsache, daß der „Nürnberger Correspondent" das erste deutsche Journal war, das ein regelmäßiges Feuilleton im modernen Sinne des Wortes einrichtete. Als Redacteur zeichnete Lewald.

Mit dem Ausdruck „culturhistorisches Feuilleton" bezeichne ich alles, was die gesellschaftlichen Zustände des

Menschengeschlechtes von Einst und Jetzt zum Object nimmt, also nicht nur die culturgeschichtliche Studie im engern Sinne, sondern auch das feuilletonistische Referat über Tagesereignisse, das Reisefeuilleton, die Satire und die biographische Skizze, insofern diese letztere nicht in das literarisch-kritische Feuilleton zu rechnen ist. Das culturhistorische Feuilleton begrenzt sich nach der einen Seite gegen das philosophische, das zwar einen großen Theil des Inhalts mit ihm gemein hat, aber in der Betrachtungsweise wesentlich von ihm differirt — genau so, wie die Philosophie von der Einzelwissenschaft; nach der andern Seite berührt es sich, wie bereits angedeutet, mit dem literarisch-kritischen Feuilleton, mit dem Feuilleton, dessen Gebiet die Kunst (Musik, Malerei u. s. w.), und mit dem, dessen Gebiet eine Specialwissenschaft, insbesondere eine Naturwissenschaft ist. Die Trennungslinien sind hier äußerst verschwommen: unsere Anordnung mag daher hin und wieder den Stempel der Willkür tragen.

Einer der ersten, die sich in Deutschland dem culturgeschichtlichen Feuilleton widmeten, ist Ernst Kossak, dessen Hauptthätigkeit in die funfziger und sechziger Jahre fällt.

Kossak hat eine große Anzahl von Miniaturfeuilletons geliefert, die mit bewunderungswürdigem Scharf-

blick für das Detail diese oder jene sociale Eigenthümlichkeit aus dem Gesammtbilde der zeitgenössischen Gesellschaft herausheben und auf das sauberste präpariren. Daneben war er lange Zeit hindurch der Berliner Wochenchronist von vier oder fünf deutschen Provinzialblättern, denen er denselben Stoff jedesmal in anderer Form übermittelte, eine wahrhaft aufreibende Thätigkeit, die an Kossak's späterm Leiden ohne Zweifel mit schuldig war. Wir stehen hier wiederum vor dem Kapitel der deutschen Schriftstellermisère. In Frankreich würde ein Mann von der Begabung Ernst Kossak's allwöchentlich ein Feuilleton geschrieben und dafür jährlich 30000 Frs. verdient haben; in Deutschland mußte er seine Arbeit forciren, und da er, vermöge seiner specifischen Begabung, auf andern Gebieten des geistigen Schaffens minder zu Hause ist, so erfreute er sich nicht einmal des Trostes der Abwechselung!

Das Talent Ernst Kossak's erinnert auffallend an das Jean Paul's. Nicht als ob hier eine Nachahmung vorläge; Kossak schafft vielmehr mit der vollen Ursprünglichkeit eines wirklichen Dichters. Wohl aber ist das schöpferische Naturell beider Poeten tief innerlich verwandt. Man thut sehr unrecht, wenn man Ernst Kossak in die Kategorie der „leichten Plauderer" rechnet, insofern man unter dieser Bezeichnung die Negation des tiefern

Gehalts versteht. Neben dem liebenswürdigsten Humor im Kleinen, den wir ja auch bei Jean Paul bewundern, besitzt Ernst Kossak die Größe einer umfassenden Weltanschauung und den Blick für das Ganze. Auch von ihm gilt, was du Prel von Jean Paul sagt: „Er scheint abwechselnd das große und das kleine Ende eines Teleskops vor das Auge zu halten.“ Dabei ist er, ganz wie Jean Paul, der erhabensten und stimmungsvollsten Wirkungen fähig. Mit Einem Wort, Kossak ist ein echter Humorist in der reichsten Bedeutung des Wortes: die eigentlich classische Entfaltung seines Talentes wurde vielleicht nur durch den Umstand gehindert, daß er im Dienste jener hastigen Productionsweise stand, wie sie der moderne Journalismus in vielen Branchen der Literatur leider zur Regel gemacht hat.

Nicht nur in den Grundzügen seiner humoristischen Kleinmalerei, auch in der Art und Weise seiner überraschenden Gleichnisse und Parallelen erinnert Kossak unabweislich an den Verfasser der „Flegeljahre“. Dabei ist ihm ein satirischer Zug eigen, der wiederum mehr an Ludwig Börne anklingt. Seine ganze Diction hat etwas Sorgfältiges und Zierliches, ja oft eine mikroskopische Feinheit, die an den Pinsel gemahnt, mit welchem Breughel sein Schöpfungsgemälde ausführte. Hören wir einige Proben.

In seinen „Historietten" schildert er die Sommerwohnung des modernen Bankiers. Er schreibt:

„Sie liegt an einer vielbefahrenen und berittenen Straße, von der sie durch ein Eisengitter getrennt wird. Wenn sie Einmal mit einer italienschen Villa Aehnlichkeit besitzt, so sieht sie ein anderes mal wie ein unerhörter, noch nie dagewesener Gehirnstein aus, von dem ein Baumeister operirt worden ist. In diesem Falle zweifelt kein Mensch daran, daß nur der Mauerschwamm, das Podagra, die Kopfgicht und das Kalte Fieber darin behaglich wohnen und sich glücklich fühlen werden, selbst wenn ein solches Ungeheuer von einer Sommerwohnung angeblich über den Leisten der Alhambra geschlagen sein sollte. Wehe dem Baumeister, der im Vaterlande der rothen Hundepflaumen und grünen Stachelbeercompots ein Alhambrist sein will! Die Familie des reichen Bankiers fühlt sich aber durch solche kleinliche Bedenklichkeiten nicht abgehalten, Villa oder Alhambra zu beziehen, wenn sie nur eine freie Aussicht auf die zwischen 12 und 2 Uhr Mittags vorübersprengende Cavallerie bieten. Keine Bankierswohnung ohne pittoreske Dragoner- und Ulanenlieutenants! Als Steffens die Insekten fliegende Blumen nannte, hatte er noch nicht über reitende Kohlköpfe und Spargel nachgedacht. Vor dem Sommerhause steht in einem grünen morschen Kübel oder in windbrüchiger

Steinvase die statutenmäßige Aloë, als welche einen schönen südlichen Effect hervorbringt und mit einer Guitarre correspondirt, die zu dem angemessenen Ave Maria mißbraucht wird. Wenn irgend möglich, so liegt an der Straße ein von Tausendfüßen und Kellerwürmern unterwühlter Pavillon, in dem von unten aus gesehen handarbeitende Frauenzimmer mit fleckigen ungeheuern Helgoländerhüten sich einbilden „himmlisch“, „reizend“, „unwiderstehlich“ zu sein, auch wenn sie tornisterblonde Haare, falsche Zähne und Schaumklöße statt Nasen haben. Statt des Pavillons muß aber meistens ein Söller, Altan oder Balkon ausreichen, von dem nie endendes liebliches Gelächter erschallt, wodurch die Maid ihre Gegenwart so gern dem nichts ahnenden und getrost seinen Glimmstengel rauchenden Jüngling verräth. Von diesen Söllern fallen zuweilen Taschentücher, rollen Knäuel, fliegen Muster im Winde weg, und zwar unglücklicherweise stets, wenn die Promenade am belebtesten ist.“

Ganz köstlich ist im weitern die Schilderung der Insassen:

„Die sommerwohnende Familie thut alles im Freien; sie benutzt die Natur wie ein Pferd, das für einen Sonntagnachmittag vermiethet worden ist. Ihr Enthusiasmus für die frische Luft mit Mannspersonen

reitet immer Galopp, kehrt nirgends ein und kommt schweißtriefend und struppirt abends in den Stall. Sie fassen die Idee der Sommerwohnung als die Beziehung des Menschen zur staubigen Landstraße auf. Kein mäßiger Regen, sondern nur ein Gewitter kann sie unter Dach und Fach treiben. Mit Pflanzerei beschäftigen sie sich ganz besonders, doch sind es weniger die Kinder Floras, als die Kinder der Klempner und Schmiede, wie Gießkanne, Hacken, Harken und Spaten, womit sie von der Straße aus in angenehmer Perspective stehen und auf den Beeten nichts thun als den Haß braver und stiller Regenwürmer auf sich laden. Sie füttern mit vielem Anstande die Spatzen mit Milchbrot und tragen Dreierkränze von Kornblumen um die Hüte, nebst gelben Bastkleidern und schwarzseidenen Schürzen. Es fehlt in solchen Familien nie an kleinern Söhnen und Brüdern, die mit Steinen durch das Gitter werfen und nach Umständen von den Söllern Sonntags, wo sie keine Schularbeiten haben, den Spaziergängern auf die Hüte spucken. Diese kleinern Knaben sind eine besondere Zierde einiger Thiergartenwohnungen und noch lange nicht nach Verdienst gewürdigt, d. h. durchgehauen. Sie werden in der Woche mit dem Omnibus herein- und hinausgebracht, schwärmen für die Omnibusconducteure, essen bei ärmern Verwandten in der Stadt und haben

Steinvase die statutenmäßige Aloë, als welche einen schönen südlichen Effect hervorbringt und mit einer Guitarre correspondirt, die zu dem angemessenen Ave Maria mißbraucht wird. Wenn irgend möglich, so liegt an der Straße ein von Tausendfüßen und Kellerwürmern unterwühlter Pavillon, in dem von unten aus gesehen handarbeitende Frauenzimmer mit fleckigen ungeheuern Helgoländerhüten sich einbilden „himmlisch", „reizend", „unwiderstehlich" zu sein, auch wenn sie tornisterblonde Haare, falsche Zähne und Schaumklöße statt Nasen haben. Statt des Pavillons muß aber meistens ein Söller, Altan oder Balkon ausreichen, von dem nie endendes liebliches Gelächter erschallt, wodurch die Maid ihre Gegenwart so gern dem nichts ahnenden und getrost seinen Glimmstengel rauchenden Jüngling verräth. Von diesen Söllern fallen zuweilen Taschentücher, rollen Knäuel, fliegen Muster im Winde weg, und zwar unglücklicherweise stets, wenn die Promenade am belebtesten ist."

Ganz köstlich ist im weitern die Schilderung der Insassen:

„Die sommerwohnende Familie thut alles im Freien; sie benutzt die Natur wie ein Pferd, das für einen Sonntagnachmittag vermiethet worden ist. Ihr Enthusiasmus für die frische Luft mit Mannspersonen

reitet immer Galopp, kehrt nirgends ein und kommt schweißtriefend und struppirt abends in den Stall. Sie fassen die Idee der Sommerwohnung als die Beziehung des Menschen zur staubigen Landstraße auf. Kein mäßiger Regen, sondern nur ein Gewitter kann sie unter Dach und Fach treiben. Mit Pflanzerei beschäftigen sie sich ganz besonders, doch sind es weniger die Kinder Floras, als die Kinder der Klempner und Schmiede, wie Gießkanne, Hacken, Harken und Spaten, womit sie von der Straße aus in angenehmer Perspective stehen und auf den Beeten nichts thun als den Haß braver und stiller Regenwürmer auf sich laden. Sie füttern mit vielem Anstande die Spatzen mit Milchbrot und tragen Dreierkränze von Kornblumen um die Hüte, nebst gelben Bastkleidern und schwarzseidenen Schürzen. Es fehlt in solchen Familien nie an kleinern Söhnen und Brüdern, die mit Steinen durch das Gitter werfen und nach Umständen von den Söllern Sonntags, wo sie keine Schularbeiten haben, den Spaziergängern auf die Hüte spucken. Diese kleinern Knaben sind eine besondere Zierde einiger Thiergartenwohnungen und noch lange nicht nach Verdienst gewürdigt, d. h. durchgehauen. Sie werden in der Woche mit dem Omnibus herein- und hinausgebracht, schwärmen für die Omnibusconducteure, essen bei ärmern Verwandten in der Stadt und haben

unter allen Schulkindern stets die besten Censuren; auch genießen sie den Privatunterricht des Ordinarius der Klasse. Abends kommt der Hausherr hinaus, nach den Vermögensverhältnissen in eigener Equipage, Droschke oder Omnibus. Für diese unglücklichen Männer wird die Sommerwohnung zur bittersten Strapaze ihres Lebens. Das sogenannte „Land“ ist gemeinhin für sie nur ein Angstpunkt, um eine Viertelmeile entfernt von dem Telegraphenbureau, dem Arnheim'schen Geldschrank und der Ressource. Sie müssen alle Abende mit Spargeln, grünen Erbsen, gebratenen Hühnchen, Krebsen und Aalen über ihre Vertreibung aus der Stadt getröstet werden. In sich versunken rauchen sie ihre Cigarren, und man darf ihnen nachrühmen, daß sie gute rauchen, wundern sich über die sonderbare Geschäftssitte, daß der Mond den Vorschuß an Licht, den er von der Sonne empfangen, durch Jasmingebüsche und blühende Linden an die Erde abzahlt, und verachten die Johanniswürmchen, weil sie nicht zu beschneiden sind.“

Ebenso kräftig und fein zeichnet Kossak den Unhold von Vicewirth, den „alten Rentier“:

„ . . . Nun beginnt des Herrn Tagewerk. An allen Sommerwohnungen geht er vorüber und wünscht mit einem Gesicht, das die Einwohner betrachten, wie nicht assecurirte Aecker ein aufsteigendes Hagelwetter,

„allerseits einen schönsten guten Morgen.“ Er weiß seine täglichen Glückwünsche so gewandt einzurichten, daß er jedesmal wenigstens eine Person bis auf den Tod erschreckt, bald den Hausherrn, wenn er sich rasirt, bald die Hausfrau, wenn sie vor Spiegel steht, bald das kleine Kind, wenn es die volle Milchtasse zum Munde führt. Dann geht er den Vormittag über im Garten umher und sieht alle Kinder mit dem bösen Blick an. So gewiß ist diese Thatsache, daß auf diesem Complexus von Sommerwohnungen die kleinern, zarten Kinder immer kränkeln und sich nie aus der Stube zu gehen trauen. Nachdem er in seiner Mauerritze — kein Mensch weiß was — zu Mittag gespeist hat, vergnügt er sich nach Tisch, Bettelleute aus dem Garten zu jagen, Jungen mit Blumenbouquets oder großen Waldhörnern abzuknuffen, Leierkästen zu verscheuchen, kleine Mädchen mit Kornblumen anzubrüllen, Kuchenfrauen anzudonnern. Hat er zu allen diesen Vergnügungen keine Gelegenheit, weichen ihm die Gemißhandelten endlich für einige Tage aus, so stellt er sich wenigstens an die Gartenthür und droht ihnen von weitem mit seinem kurzen und verschmirgelten Weichselrohr. Dann durchstreift er wieder den Garten und sieht nach, was die Miether zum Abendbrot essen, wer Besuch hat, ob ein Kind eine Blume abgerissen und ob jemand einen Hund mitgebracht hat. Ist letz-

teres der Fall, so genießt er den Silberblick seines Lebens."

Kossak's Charakterbilder und Typen zeichnen sich überhaupt durch die Bethätigung einer erschöpfenden Beobachtungsgabe aus. So schildert er den „großen Arzt" mit folgenden, scharfgerissenen Strichen, die fast an die Weise Gavarni's erinnern:

„Der blinde Autoritätsglaube der Kranken und Doctoren mästet den großen Arzt. Er wird gerufen, wenn das Leben seinen Proceß in allen frühern Instanzen verloren hat. Soll er aber kommen, so ist eine genaue Bezeichnung des Standes ebenso nothwendig als die der Wohnung. Nur weil sie seiner eigenen Behausung näher liegen, besucht er wohlhabende Stadttheile, ohne zweimal dazu aufgefordert zu sein. Mit ernster, strenger Haltung betritt er das Krankenzimmer; sein Gesicht hat durch lange Selbstbeherrschung einen lapidarischen Charakter angenommen: Hals und Kinn steckt er wie der vorsichtige Talleyrand, der die Muskeln um die Unterlippe als die ärgsten Verräther ironischer Gedanken kannte, in eine steife weiße Halsbinde. Die erste Begegnung mit der Umgebung des Kranken zeichnet sich durch ungeheuere Grobheit aus. Welches Standes und Vermögens die Familie des Kranken auch sein mag, sie muß einsehen lernen, daß hier ein seltener Mann nur

mit äußerstem Widerwillen einen Theil seiner über alles kostbaren Zeit opfert. Diamant und Perle stecken beide in einer rauhen Hülle. Er fixirt lange den Leidenden, und unbemerkt das Mobiliar, die Teppiche, die Gardinen, die Wandgemälde. Hierauf stellt er ein unermeßlich weitschichtiges Krankenexamen an, welches dem Leidenden und seinen Angehörigen eine ferne Perspective auf alle möglichen Uebel des menschlichen Geschlechts eröffnet. Wenn er sich überzeugt hat, daß nicht Nahrungssorgen oder verfehlte Börsenspeculationen einen Mitantheil an der Krankheit haben, erhebt er sich und sagt mit etwas freundlichern Mienen: „Ich bin über den Sitz des Uebels noch nicht mit mir einig, ich werde wiederkommen.“ Dann entfernt er sich, ein Gebrumm von „Adieu“ und „Morgen“ ausstoßend. Durch diese unübertreffliche Taktik ist alles gewonnen und der arme Hausarzt in den tiefsten Pfuhl der Mißachtung hinabgestürzt. Der berühmte Mann ist noch nicht mit sich einig geworden — er wird zu Hause nachdenken — wiederkommen — ja, man sieht klar, wahre Größe ist stets bescheiden. Es wird seinem Honorar in Gedanken schon ein Doppelfriedrichdor zugelegt. Sehr pünktlich erscheint der große Arzt am nächsten Morgen wieder. Er hat nachgedacht und gefunden, daß er trotz der Quacksalber auf den alten holländischen Bildern das Wasser des Kranken

sehen — ist dieser ein sehr wohlhabender Mann — sogar chemisch untersuchen müsse. Solche Gründlichkeit ist noch nicht dagewesen; man beginnt für ihn zu schwärmen; man erklärt ihn für den ersten der Sterblichen, und der Bediente muß des Doctors Oberrock am Ofen wärmen und im Vorzimmer mit Hut und Stock auf ihn warten. Gegen die regulären Aerzte befleißigt sich der Mann eines kolossalen Hochmuthes; „wir wollen ja sehen", ist alles, was er, mit halbgeschlossenen Augen zur Erde blickend, und mit dem Stock imaginäre Buchstaben auf den Fußboden malend, auf ihre Berichte erwidert. Da man ihn stets nur in den schlimmsten Lagen ruft, so befolgt er meistens die weise Theorie, alle Arzneimittel auszusetzen und die entgegengesetzte Diät der vom Hausarzte angeordneten befolgen zu lassen. Sehr oft wird dadurch der Anschein einer momentanen Besserung bewirkt und der Kranke triumphirt. Kommen nun die hinkenden Boten nach, so nimmt der große Arzt die Familie beiseite und murmelt mit düsterer Stimme: „Sie haben mich zu spät gerufen, alles hätte gut werden können, wenn nicht . . ." Dann geht er und überläßt mit tückisch mitleidigem Lächeln dem Hausarzte die Besorgung der wissenschaftlichen Exequien mit Morphin und Moschus; er wäscht wie Pontius Pilatus seine Hände in Unschuld und wiegt die Goldstücke seines

Honorars auf den Fingerspitzen. In der Diagnose innerer Krankheitszustände findet er seinesgleichen nicht auf Erden. Angenehmer ist es ihm freilich, wenn sein Patient durch das Wohlwollen der Natur am Leben bleibt. Dann bittet er wol, Satelliten von jüngern Aerzten mitbringen und ihnen den wunderbarsten aller Fälle vorlegen zu dürfen. Diese Aerzte sind die papierenen Trompeten seines Ruhmes im Auslande und seine Markthelfer in der Stadt."

Bewährt Kossak hier seine humoristische Kraft, so ist ihm das Ernste und Ergreifende nicht minder geläufig. Man lese z. B. die hier folgende Stelle aus der Studie „Das Zellengefängniß bei Berlin":

„Die Fenster jeder Zelle sind von außen mit starken Eisenstäben verwahrt, aber es ist ein Irrthum, wenn man behauptet hat, daß die Scheiben aus mattgeschliffenem Glase bestehen. Es sind helle Fenster, und ein kleiner Apparat gestattet dem Gefangenen, nach Belieben frische Luft in seine Zelle zu lassen. Der Anblick des Himmels und seiner wechselnden Phänomene steht ihm frei; sie sind der einzige Wechsel in der aschgrauen Einförmigkeit seiner Tage. Der Sieg der Himmelsbläue über die fliehenden Wolken, der spät heranschleichende Mond in schlafloser Nacht, der Abglanz der Abendröthe und der goldene Planet des grünlichen Zwielichtes bereiten ihm

wehmüthig beschauliche Feststunden, wenn seine Seele durch die lange Einsamkeit und die Trennung vom Verbrechen für erhabene Empfindungen und die Sympathie der Naturmächte urbar gemacht worden ist. Kein grünes Blatt, keine Blume findet den Weg in die einsame Zelle, aber die allerbarmende Luft trägt auf ihren Flügeln einen leisen Hauch des Frühlings, den stärkenden Duft des Heues und der Erntefelder über Land und Wasser in den Sarg des Lebendigen."

Und weiter unten:

„Die Existenz der Gefangenen ist nicht, wie die der Armuth, täglich in Frage gestellt. Die Mehrzahl unserer Dürftigen erfreut sich weder einer so regelmäßigen und ausreichenden Kost, noch einer so sorgfältigen Pflege ihrer Gesundheit; der Segen einer emsigen Handarbeit ruht auf dem Hause, und doch dämmert ein unheimlicher Geist in jedem Winkel, der eindringende Lichtstrahl stimmt die Seele traurig, und auch das ruhigste Gemüth empfindet den heftigen Wunsch nach schleuniger Entfernung. Es ist das eiserne Gesetz des Ortes: das unverbrüchliche Schweigen, welches diese gespenstische Wirkung hervorbringt. Jede großartige Stille erzeugt im Menschen ein Gefühl von Erhabenheit. Die lautlose Beschaulichkeit einer wilden Hochgebirgslandschaft, ein dämmernder, windstiller Morgen auf hoher

See, die zermorschenden nächtlichen Ruinen einer alten romantischen Stadt, die schattige, feierliche Ruhe eines gothischen Domes drängen lebhaftere Gefühle zurück und drücken dem Geiste unwiderstehlich ihren scharf ausgeprägten Stempel auf. Aber es liegt nichts Niederschlagendes in dieser melancholischen Stimmung. Der Geist bemächtigt sich ihrer, und indem er die unbestimmte Trauer zu dem Begriff der Natur- und Geschichtsnothwendigkeit erhebt, genießt er sich selbst als das Herrschende und Denkende, ohne dessen Gegenwart diese Erhabenheiten nichts Besseres wären als der unerfüllte Raum. Ein anderes ist es mit dem Grabesschweigen der Eingekerkerten. Eine große in Betrachtung versunkene religiöse Genossenschaft und das stille Auditorium eines Kunstwerkes verzichten freiwillig auf Mittheilung und Meinungsäußerung. Den Gefangenen ist das Schweigen eine Strafe; es ist mehr, es ist die lebendige und doch todte Zuchtruthe, deren schmerzliche Streiche sie in jedem Augenblick empfinden. Der Beobachter fühlt sich nach kurzer Zeit von derselben bangen und dumpfigen Geistesatmosphäre angesteckt, er wird, solange er verweilt, von einem furchtbaren Gesetz überwacht, und die moralische Kraft desselben ist so groß, daß es sich, wie die Stille der Natur, des ganzen Menschen be-

mächtigt. Allein es wird nicht als ein Accord der großen Weltharmonie in einen logischen Begriff aufgelöst; es bleibt schwer auf dem Herzen liegen oder erscheint als eine tragische Verletzung eines Menschenrechtes, als eine schreckliche Nothwehr der Gesellschaft gegen die Auflehnung der Individuen. Das Schweigen des Zellengefängnisses ist die Vergeltung der vorlauten That."

Andere Nummern der „Historietten" sind von geringerm Werthe; doch läßt sich dem Autor im allgemeinen nachsagen, daß er bei der Veranstaltung seiner Sammlungen eine rühmliche Selbstkritik an den Tag gelegt habe. Das Unbedeutende drängt sich hier nicht breit in den Vordergrund, es ward vielmehr in weiser Beschränkung auf ein Minimum reducirt.

Von den übrigen Schriften Ernst Kossak's erwähnen wir noch die folgenden: „Humoresken" („Blätter aus dem Papierkorbe eines Journalisten"); „Berliner Federzeichnungen"; „Pariser Stereoskopen"; „Badebilder" und „Aus dem Wanderbuche eines literarischen Handwerksburschen". Kossak schildert in dem letztgenannten Werke eine Reise von Bozen nach Venedig. Natürlich ist die Reise nur der Faden, an den der Feuilletonist seine launigen Arabesken anreiht; doch ist Kossak weit ent-

fernt von der touristischen Zerfahrenheit eines Pückler-Muskau und Theodor Mundt.

Sehr vieles, was Ernst Kossak geschrieben hat, besitzt bleibenden Werth. Der spätere Culturhistoriker wird diese „Historietten“ und „Skizzen“ gar manchesmal um Rath und Erläuterung angehen.

Elftes Kapitel.

Adolf Glaßbrenner.

Mehr Epiker und Dramatiker als Feuilletonist im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist Adolf Glaßbrenner. Selbst da, wo er feuilletonistisch beginnt, verwandelt sich ihm die Composition unter den Händen in eine novellistische oder dramatische, daher denn in seinen Skizzen fast auf jeder Seite die Form des Dialogs wiederkehrt.

Adolf Glaßbrenner wurde am 27. März 1810 zu Berlin geboren, wo seine Eltern in beschränkten Verhältnissen lebten; weßhalb denn der sehnliche Wunsch des Sohnes, eine Universität zu beziehen, unerfüllt bleiben mußte. Der Knabe widmete sich dem Kaufmannsstande: doch hat er später durch gründliches Selbststudium die Lücken seines Bildungsganges möglichst zu ersetzen gestrebt. Glaßbrenner's erste poetische Versuche erschienen bereits 1827 im „Berliner Journal". Im Jahre 1830 faßte er, zwanzigjährig, den damals zwiefach verwegenen Ent-

schluß, seine gesicherte Stellung als Kaufmann aufzugeben und sich völlig der Schriftstellerei zu widmen. Die Erstlinge seiner Muse, humoristische Verse, hatten ihm bereits so viel Freunde erworben, daß man ihm zwei Jahre später die Redaction des „Don Quixote" anvertraute, eines volksthümlich gehaltenen Sonntagsblattes, das übrigens bald darnach polizeilich verboten wurde. Gleichzeitig begann unser Autor unter dem Namen „Brennglas" jene Reihenfolge von Skizzen aus dem Berliner Volksleben („Berlin wie es ist und — trinkt"), die binnen wenigen Jahren über hundert Nachahmungen hervorriefen, und in Tausenden und aber Tausenden von Exemplaren abgesetzt wurden. Kurze Zeit darauf begab er sich nach Oesterreich, um nach siebenmonatlichem Aufenthalt seine „Bilder und Träume aus Wien" erscheinen zu lassen. Die Verheirathung mit der Schauspielerin Adele Perroni veranlaßte ihn ums Jahr 1840, nach Neustrelitz überzusiedeln, wo die Künstlerin engagirt war. In der Mitte der vierziger Jahre schrieb Glaßbrenner den „Neuen Reinecke Fuchs", der auch seinen Ruf als Dichter im engern Sinne begründete. Nach einem achtjährigen Aufenthalt in Hamburg ließ er sich im Jahre 1858 definitiv in Berlin nieder, wo er noch jetzt die von ihm käuflich erworbene „Berliner Montagszeitung" als Chefredacteur controlirt. Die eigentliche

redactionelle Arbeit hat inzwischen Richard Schmidt-Cabanis übernommen.

Adolf Glaßbrenner ist als Schilderer der Berliner Volkstypen einzig in seiner Art. Ein packender Realismus, eine minutiöse Beobachtungsgabe und ein reizvoll derber Humor stempeln ihn hier zum unerreichbaren Meister. Man darf kühnlich behaupten, daß die moderne Berliner Localposse noch fortwährend von den Brosamen lebt, die von Glaßbrenner's Tische fallen. Gar manches Stück, das während der letzten Decennien Erfolg erzielt hat, war nur die Verwässerung eines Glasbrenner'schen Motivs. Die drolligen Einfälle und Witzspiele haben übrigens selbst in ihrer plattesten Form bei Glaßbrenner ihre volle Berechtigung, da er sie zur naturwahren Zeichnung seiner Charaktere braucht. Die niedern Volksklassen der preußischen Metropole sind ja unerschöpflich in solchen mehr oder minder geistreichen Capriccios, und nirgends ist die Zahl der geflügelten Worte so groß wie in der Sprache der Berliner Droschkenkutscher und Hökerweiber. Dieses ganze Feuerwerk der Laune und Schlagfertigkeit ist eine Fundgrube für die Epigonen geworden; ja es ließe sich unschwer nachweisen, daß unsere berühmtesten Witzblätter noch bis zur Stunde bei Glaßbrenner hundertfältig auf Borg gehen.

Glaßbrenner kann von einer Geschichte des Feuille-

Mehr Epiker und Dramatiker als Feuilletonist im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist Adolf Glaßbrenner. Selbst da, wo er feuilletonistisch beginnt, verwandelt sich ihm die Composition unter den Händen in eine novellistische oder dramatische, daher denn in seinen Skizzen fast auf jeder Seite die Form des Dialogs wiederkehrt.

Adolf Glaßbrenner wurde am 27. März 1810 zu Berlin geboren, wo seine Eltern in beschränkten Verhältnissen lebten; weßhalb denn der sehnliche Wunsch des Sohnes, eine Universität zu beziehen, unerfüllt bleiben mußte. Der Knabe widmete sich dem Kaufmannsstande: doch hat er später durch gründliches Selbststudium die Lücken seines Bildungsganges möglichst zu ersetzen gestrebt. Glaßbrenner's erste poetische Versuche erschienen bereits 1827 im „Berliner Journal". Im Jahre 1830 faßte er, zwanzigjährig, den damals zwiefach verwegenen Ent-

Jahren bereiste er Skandinavien, Lappland und Island. Ein Schiffbruch in der Nähe des Nordcaps war der Abschluß dieser arktischen Odyssee. Kurze Zeit darauf machte er als Berichterstatter den Donau- und Krimkrieg mit. Auch hier fehlte es nicht an romantisch-grausigen Erlebnissen. Wachenhusen wurde, als er den zur Unterstützung Silistrias von Kalafat abmarschirenden Truppen vorauseilte, um nicht die Nachtmärsche mitmachen zu sollen, von Ismael-Pascha, dem Commandanten von Nikopoli, als vermeintlicher russischer Spion ergriffen, und, obgleich er zwei türkische Ordonnanzen bei sich hatte, zum Erschießen bestimmt. Inzwischen war für die Truppen Gegenbefehl eingetroffen; der Marsch ging über den Balkan, anstatt die Donau entlang. Wachenhusen schwebte in der höchsten Lebensgefahr. Der stets betrunkene Türke hatte bereits die Stunde der Execution festgesetzt, als ein Adjutant Omer-Pascha's eintraf und den deutschen Correspondenten legitimirte. Das russische Correspondenzbureau in Bukarest hatte der Welt inzwischen schon mitgetheilt, Wachenhusen sei von Ismael-Pascha füsilirt worden.

Nach mannichfachen Irrfahrten ging unser Feuilletonist nach Aegypten bis zum zweiten Katarakt, und von da nach Asien, um kurz darauf einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris zu nehmen. Die Weltstadt an der

Seine ist so recht eigentlich das Terrain für die Schilderungsgabe Hans Wachenhusen's. In kühner, scharf umrissener Skizze zeichnet er uns das moderne Culturleben der riesigen Babel. Dabei wendet er sich nicht ausschließlich an den Verstand; er bewegt auch unser Gemüth; ja man darf sagen, daß häufig über seinen ausgelassensten Darstellungen ein Hauch von poetischer Schwermuth liegt, ein stimmungsvoller Duft, der aus dem Bewußtsein der Nichtigkeit und der Vergänglichkeit dieses prunkvollen Treibens hervorgeht. Ein besonderes Talent bekundet er in der Wiedergabe des dämonischen Zaubers, den das fieberhafte Treiben der vie à outrance auf die Sinne ausübt. Wer fühlt sich nicht, trotz der anmuthig plaudernden Diction, von einem leisen Schauer überrieselt, wenn er folgende Schilderungen liest:

„Pferdegetrappel, lustiges, übermüthiges Gelächter! Dort kommt eine der reizendsten Cavalcaden, eine kleine leichte Schwadron von „Biches“ im schwarzen Reitcostüm, den wehenden Schleier am Cylinderhut, der so keck über dem dunkeln Haar sitzt, während die Hand die Gerte schwingt und der Leib sich so graziös über den unverstellten Hüften schaukelt. Kein schöneres Weib hat je ein Zelter getragen, kein lustigeres, aber auch kein — kostspieligeres.

„Umschwärmt von den Reitern jagen oder cour-

deuten sie auf der Straße dahin. Keine Sorge umdüstert diesen üppigen Mund: mögen andere für sie sorgen! Dieses Auge ist nur da, um zu lächeln und glücklich zu sein; diese Büste ist nicht umsonst so rund, diese Taille nicht umsonst so schlank, diese Hüften — o Millionen sind sie werth, und Millionen verschwinden um ihretwillen wie Seifenblasen. In dieser Brust hat nie ein Herz um anderes als um Banknoten geschlagen, denn es ist die Cavalerie von Bréda, die Nachmittags im Bois recognoscirt, hier ihre gefährlichsten Scharmützel liefert und immer nur Todte zurückläßt."

Aehnlich wirkt die folgende Stelle:

„Aus dem Gesicht jedes Weibes kannst du lesen: ich bin so schön, meine Toilette kostet so und soviel, und wer mich besitzen will, muß so und so viel Vermögen haben, damit ich ihn in so und so langer oder kurzer Zeit ruiniren kann. Diese Hand, schön wie die einer Fee, dieser Fuß, zierlich wie der eines Elfen, dieses Auge, unergründlich wie der Abgrund, in den ich schon so viel Unvorsichtige gestürzt, dieses Auge lügt die schönsten und süßesten Märchen. Gnade dem, der daran glaubt! Dieser Mund, süß wie die Waldbeere, trägt so wonnige Genüsse zusammen; dieser Nacken, frisch wie die Mandelblüthe im Schnee, und diese tadellose Büste, in der seit der Firmung schon kein Herz mehr geschlagen — dieses

ganze herrliche Gebäude meiner Schönheit ist ein Vermögen werth; dies Auge will sich in Brillanten spiegeln, dieser Mund will in Champagner schwelgen, dieser Fuß ist zu schade, um mit dem harten Trottoir in Berührung zu kommen, und verlangt also eine fürstliche Equipage, und diese wundervollen Contouren meiner Glieder können nur auf weichen Causeusen gedeihen! ... Diese Lectüre trägt jede Pariserin an sich herum und selbstverständlich kann sie nur in Goldschnitt gelesen werden. ...

„Derselbe Fuß, der da so zierlich und elastisch über das Trottoir schreitet, hat vielleicht schon Millionen gekostet; die zierliche, kleine Hand, die dort über die Boulevards kutschirt und so entschlossen die feurigen Rosse lenkt, oder mit so viel Grazie die Reitgerte führt, diese Hand hat vielleicht schon zwei oder drei reiche Onkel umgebracht, zehn leichtsinnige Söhne ins Verderben gestoßen; und jener blühende, lebenslustige junge Mann, der an ihrer Seite reitet, sitzt vielleicht schon nach vier Wochen in Clichy, dem Schuldgefängniß, oder schießt sich, wenn der letzte Napoleond'or verthan ist, eine Kugel vor den Kopf.

„So steigt dieser zierliche, dieser beneidenswerthe kleine Fuß über Leichen und Verderben dahin, bis er selber müde wird und arm und gelähmt eine schwindsüchtige Brust in die Maison de santé trägt; dieselbe

Unter den Pflegern des culturhistorischen Feuilletons nimmt ferner Hans Wachenhusen eine hervorragende Stellung ein. Er hat bald als friedlicher Tourist, bald als Begleiter deutscher und ausländischer Heere eine Reihe von Skizzen und Studien geliefert, die sich durch Schärfe der Beobachtung, durch Gesundheit des Urtheils und durch Grazie der Darstellung gleichmäßig auszeichnen. Die meisten dieser Arbeiten stehen freilich unter dem Bann der Actualität: mit dem Vorbeirauschen der Ereignisse, aus denen sie hervorgegangen, ist auch ihr eigentliches Interesse vorbeigerauscht. Verschiedene Nummern der zahlreichen Galerie behaupten indeß bleibenden Werth.

Hans Wachenhusen hat die Laufbahn des Touristen schon in früher Jugend betreten. Dieser Umstand erklärt zum Theil die Raschheit und Richtigkeit seiner Auffassung fremder Verhältnisse. Mit einigen zwanzig

Die letzte große Fahrt Hans Wachenhusen's war seine Berichterstattung während des Deutsch-Französischen Krieges von 1870 und 1871. Seitdem hat er sich in Wiesbaden, unfern seiner Heimat, angesiedelt, wo er gegenwärtig im Verein mit Hackländer und Karl Stieler ein feuilletonistisch gehaltenes Prachtwerk (im Verlage von A. Kröner in Stuttgart) herausgiebt.

Unter den zahlreichen feuilletonistischen Schriften Hans Wachenhusen's machen wir die folgenden namhaft: „Pariser Photographien", „Eva in Paris", „Berliner Photographien", „Tagebuch vom österreichischen Kriegsschauplatz 1866" (4. Auflage), „Irrlichter, Glossen zu Tagestexten" (3. Auflage), „Satan's Mausefalle" (Badephotographien), „Vom armen egyptischen Mann" (Skizzen aus dem Leben der Fellahs), „Tagebuch vom französischen Kriege".

Ein Umstand, der die Meinung von dem schriftstellerischen Werthe der Wachenhusen'schen Feuilletons entschieden herabgedrückt hat, sei hier besonders erwähnt; es ist dies die äußere Ausstattung! Die Verlagshandlungen, auf die große Masse des kaufenden Publikums speculirend, haben hier einem Geschmacke gehuldigt, der die strengste Rüge verdient. Wenn man auf dem Umschlage der „Pariser Photographien". eine jener faden Mabillescenen erblickt, die in Paris das Entzücken der

Champagnerreisenden ausmachen, so empfängt man unwillkürlich den Eindruck, als müsse der Inhalt des Werkes mit diesem abgeschmackten Schaustücke übereinstimmen. Das Ganze bekommt so den Anstrich einer nichtsnutzigen Eisenbahnlektüre, deren Hauptgewürz in der Zote besteht. Das Publikum haftet nun einmal an Aeußerlichkeiten: nur die kleine Schaar der Erwählten vermag „durch tiefes Verderben ein menschliches Herz“ zu erkennen; nur der Gott läßt sich durch das Costüm der Bajadere nicht täuschen.

Druck von A. Th. Engelhardt in Leipzig.

Inhalt des ersten Bandes.

Beiträge

zur

Geschichte des Feuilletons.

Von

Ernst Eckstein.

Zweiter Band.

Zweite Auflage.

Leipzig.
Verlag von Johann Friedrich Hartknoch.
1876.

Erstes Kapitel.

Julius Rodenberg.

Nahe verwandt mit dem Ingenium Hans Wachenhusen's ist das feuilletonistische Talent Julius Rodenberg's. Auch er ist vorzugsweise Tourist und Sittenschilderer. Während indeß Wachenhusen unter dem Einflusse des französischen Esprit steht, macht sich bei Julius Rodenberg die literarische Luft Old Englands geltend, die ja auch seinem poetischen Schaffen so mannichfache Charakterzüge aufgeprägt hat. Die Feuilletons von Julius Rodenberg athmen eine humoristische Traulichkeit, eine graziöse Bonhomie, die uns nicht selten an die Weise Olliver Goldsmith's oder Fielding's erinnert. Erquickliche Schaffensfreude leuchtet aus jeder Zeile. Dabei ist der Stil im höchsten Grade correct.

Julius Rodenberg entstammt einer wohlhabenden israelitischen Familie, mit Namen Levy. Am 26. Juni 1831 zu Rodenberg in der kurhessischen Grafschaft

Schaumburg geboren, gab er in den funfziger Jahren seinen Familiennamen auf und nannte sich, mit Genehmigung des Kurfürsten, nach dem Landflecken, wo er das Licht der Welt erblickt hatte. Im Jahre 1845 bezog er die höhere Bürgerschule in Hannover. Seine Eltern hatten ihn zum Kaufmann bestimmt. Der unwiderstehliche Drang zur Wissenschaft und Dichtkunst, der den Knaben beherrschte, trug jedoch über diese wohlgemeinten Pläne den Sieg davon. Tellkampf, der Vorsteher der Bürgerschule, erkannte des Knaben vielversprechendes Talent. Seinem Einflusse war es in erster Linie zu danken, daß Julius die Erlaubniß erhielt, das Gymnasium zu Rinteln zu besuchen, welches er im Jahre 1850 mit dem Zeugnisse der Reife verließ. Noch als Primaner hatte er anonym eine lyrische Gabe „für Schleswig-Holstein" veröffentlicht, die vielseitig Aufsehen erregte. An den Universitäten Heidelberg, Göttingen und Berlin, wo er angeblich dem Studium der Jurisprudenz oblag, in Wirklichkeit aber einer höheren Weisheit huldigte, entstanden verschiedene Dichtungen theils lyrischen, theils epischen Inhalts, bis er im Jahre 1856 seine ersten feuilletonistischen Lorbeeren mit dem „Pariser Bilderbuch" pflückte. Doch scheint ihm das Leben am Seinestrande niemals so eigentlich sympathisch gewesen zu sein. Das Behaglichste wenigstens,

was Rodenberg über Paris geschrieben hat, stammt aus einer weit späteren Epoche. Es findet sich in der Skizzensammlung, die er unter dem Titel „In deutschen Landen" (Leipzig, F. A. Brockhaus) veröffentlicht hat. Hier übte die Erinnerung ihren verklärenden Zauber aus, und so gewinnt denn das Ganze eine ruhigere und idealere Beleuchtung. Der Passus, den ich im Auge habe, gehört überhaupt zu den reizendsten Kleinigkeiten der zeitgenössischen Feuilletonistik. Rodenberg behandelt das Thema der musikalischen Nachbarinnen. Die erste war „ein hübsches Lockenköpfchen mit dunkeln, schelmischen Augen"; der Autor selbst stand in dem Alter des Paul Heyse'schen Sebastian; er war ein hoffnungsvoller Primaner, der sich zum Examen vorbereitete. . . . „Manches Jahr ist seitdem vergangen, und ich weiß nicht, ob die Linden dort noch rauschen, in denen einst die Nachtigallen sangen. . . ." Das war die erste; vier Jahre später zu Paris in der Rue Geoffroy Marie, sechs Treppen hoch, hatte der Glückliche wieder eine musikalische Nachbarin... „Nur eine dünne Wand trennte uns, und in dieser Wand war eine Thür, von beiden Seiten verschließbar und im Anfange auch verschlossen. Aber eines Tages öffnete sie sich. Meine musikalische Nachbarin spielte mit Vorliebe jene kleinen niedlichen Chansons, wie sie damals eben Mode waren:

Ah, qu'il fait donc bon, qu'il fait donc bon,
De cueillir la fraise,
Quand on est à deux;
Mais quand on est à trois, il ne fait pas bon,
De cueillir la fraise.

„So ungefähr lauteten die Worte, oder so wenigstens war der Sinn der Worte, und man wird mir gestehen, daß ein junger Mann von 24 Jahren nichts gegen denselben einzuwenden haben kann. Und so geschah es denn auch; eines Tages öffnete sich die Thür, erst von der einen und dann von der andern Seite, und Madelon stand vor mir!

„Ich sehe sie heute noch mit ihrem Stumpfnäschen und ihrem blonden Haar und ihrer kleinen, zierlichen Gestalt, elfenhaft, frêle, daß man sich fürchten mochte sie werde zerbrechen, wenn man sie anrühre. Doch sie zerbrach nicht, und sie war eine gute kleine Kameradin in den Gärten von Asnières und den Wäldern von Meudon; und die Thüre blieb offen, und fröhlich klang es von einem Zimmer in das andere, sechs Treppen hoch, in der Rue Geoffroy Marie zu Paris. Bescheiden, zierlich, anmuthig war meine kleine Madelon — aber der Schmetterling entpuppte sich, und ich sah voraus, daß er fortfliegen würde. Noch ehe der Sommer zu Ende, war er fortgeflogen. „O Madelon, Madelon!" rief ich „wohin bist du gegangen?" Der plumpe Garçon in

Hemdärmeln und leinener Schürze sagte: „Nicht weit, nur fünf Treppen tiefer, in den ersten Stock.“ Ich begriff: dort wohnte nämlich ein reicher Brasilianer, der — wie mir keine geringere Autorität als wieder der Garçon sagte — mit einem ganzen Koffer voll edler Steine zur Weltausstellung gekommen war. Dort unten vor den hohen Salonthüren blieb ich stehen. Richtig, sie war es — ich erkannte ihr Spiel. Neckisch und doch zugleich mit einem Anfluge von Bedauern klang es zu mir heraus, das Lied vom „Sire de Framboisy“:

Madame que faites-vous là?
Je danse le cancan avec tous mes amis,
Je danse le cancan avecque mes amis.

„Aber weniger grausam als mein Leidensgenosse, der getäuschte Ritter, schlug ich die Treulose nicht mit dem Regenschirme todt, sondern spannte letzteren auf, und unter einem fröstelnden Herbstregen ging ich, „ein weiserer, aber auch ein traurigerer Mann“, in die Champs-Elysées.“

Diese kleine Geschichte, so unscheinbar und schlicht sie gegeben ist, athmet doch den ganzen Parfum der französischen Weltstadt, und mischt jene widersprechenden Factoren, aus denen sich das menschliche Leben zusammensetzt, das Glück, den Sinnenrausch, den Irrthum, die Sünde, das Weh der Entsagung und den alles besiegen-

den, freien Humor so realistisch untereinander, daß man in einen Spiegel zu schauen glaubt.

Von Paris zurückgekehrt, promovirte Julius Rodenberg (1855) als Doctor utriusque juris. Es war also doch bei dem unregelmäßigen Besuche der juristischen Hörsäle eine Summe von positiven Kenntnissen hängen geblieben, die dem leicht erfassenden Dichter über die Klippen des Examens hinweghalfen. Hiermit aber hatte er das Aeußerste geleistet, was die Pflicht gegen die Eltern ihm vorschreiben mochte. Kaum zum Doctor creirt, trat er seine erste englische Reise an. Dort forschte er, wie Ignaz Hub in seinem Werke „Deutschlands Balladen- und Romanzendichter" dem „Neuhochdeutschen Parnaß" von Johannes Minckwitz nachschreibt — dort forschte er den Quellen der deutschen, altromantischen Dichtung im englischen Celtenland nach, folgte den Spuren Merlin's in den Hochwäldern von Wales, und suchte das untergegangene Eiland der Seligen.

Die Frucht dieser ersten englischen Reise war „Ein Herbst in Wales".

Rodenberg's Aeltern waren inzwischen nach Hannover übergesiedelt. Im Frühling 1858 kehrte er in das väterliche Haus zurück, verbrachte dort ein halbes Jahr mit literarischen und poetischen Arbeiten und durchwanderte dann Irland, um während des Winters in

der englischen Hauptstadt zu rasten, wo das „Alltagsleben in London" entstand — nicht zu verwechseln mit dem zwei Jahre später erschienenen Skizzenbuche „Tag und Nacht in London."

In diesem letzteren Werke porträtirt der Autor so ziemlich die Gesammtheit der modernen englischen Gesellschaft. In zwanglosen Plaudereien häuft er eine Fülle des interessantesten Materials auf; wie denn Julius Rodenberg überhaupt zu denjenigen deutschen Feuilletonisten gehört, die es mit dem Studium ihrer Objecte am gewissenhaftesten nehmen. Die Aufsätze: „Plaudereien im Parlamente", „London auf dem Papier", „Die Polizei und die Diebe" u. s. w. sind aus diesem Grunde wahre Cabinetsstücke. Aber auch die farbenprächtige Schilderung findet sich in den glänzendsten Proben. So beginnt die Skizze „London im Gaslicht und Mondenschein" mit einer wahrhaft imponirenden Ausmalung:

„Der Tag geht zu Ende. Zu Ende geht das Treiben in den Quartieren des Geschäftes. Die City beginnt zu verstummen. Das Leben dieser Stadt nimmt andere Formen an und begiebt sich in andere Gegenden derselben.

Es dämmert. Wir stehen auf Waterloo-Bridge. Plötzlich zuckt es glühroth durch den Nebel, welcher den ganzen Tag uns dicht und grau umschloß — er schiebt

sich auseinander wie große flatternde Gardinen. Es ist die Zeit des Sonnenunterganges. Eine kolossale purpurne Kugel erscheint am Rande des Himmels, tief im Westen. Das ist die Sonne. In einen ziehenden Strom von Roth verwandelt sich die Atmosphäre, in einen Ocean glühenden Goldes. Die Phantasmagorien, welche wir schauten, wenn wir zur Stunde des Sonnenunterganges am Meere standen — die bläulichen Thäler, die Duftgebirge, die goldenen Wälder, die schimmernden Kuppeln und Zauberaltane über der rollenden Flut: hier sind sie zur Wahrheit geworden — hier, wo aus dem schimmernden Dufte, der alles umstrahlt, die majestätischen Dome, die herrlichen Paläste, die Straßenniederungen, die Vorstadthügel, die Brücken und der Fluß mit dem wogenden Mastengehölz heraustauchen. Wie ein Zauberpanorama liegt es um uns und vor uns — leuchtend und märchenhaft bunt — dann blaßt es ab — dann schwindet die Farbe hin — dann das Bild selber — dann ist alles fort. Der Nebel ist wieder da, und wir stehen auf Waterloo-Bridge in der Dunkelheit.

„Aber nicht lange, so flammt es aufs neue. Erst hier und da einzeln — dann immer mehr, wie Sterne, die in den Himmel treten. Sind das Sterne, die dort aus dem Duft und dem Wasser heraufblitzen? Plötzlich schießt die flimmernde, schimmernde Reihe fort, auf beiden

Seiten des Wassers und der Brücken. Sie hat uns erreicht. Sie schließt uns ein. Sie wächst. Sie steigt über die Straßenthäler fort bis zu den Vorstadthügeln — hier hängt es, wie eine verschwenderisch blitzende Diamantenguirlande — dort flammt und raucht es, wie eine feurige Riesenmauer — dort schimmert es grün, dort roth, dort gelb — dort bewegt es sich, dort steht es still — dort schlägt es armsdick in die Luft, dort hüpft und huscht es bläulich wie ein Irrwisch.

„Auf einmal, dicht neben uns, hören wir ein Klirren, wie von Eisen auf Eisen — wir hören das Oeffnen einer Schraube — und gelbe Helligkeit überströmt unsern Platz auf der Brücke. Es ist der Lampenwärter mit eiserner Leiter und Lampe, der von Laterne zu Laterne geht. Die Brücke, auf der wir geträumt, ist nicht länger dunkel. Um uns nun meilenweit und meilenbreit liegt London im Gaslicht.

„Siebenundzwanzigtausendsiebenhundertundachtundzwanzig Laternen auf Straßenpfählen und einige Millionen von Flammen in und vor den Läden, den Magazinen, den Theatern, den Wohnhäusern, den Ballsälen, den Palästen und Schlupfwinkeln (denn das Gas hat in London fast überall die Oellampe und das Talglicht verdrängt) schimmern und rufen uns zu neuen Scenen der Lust, der Freude und des Elends."

... Das Publikum hat denn auch die Vorzüge des Werkes durch eine lebendige Theilnahme anerkannt. Schon im Jahre 1863 lag die vierte Auflage vor und gegenwärtig ist die fünfte so gut wie vergriffen.

Bis gegen Ende des Jahres 1861 führte Julius Rodenberg ein literarisches Wanderleben. Er lernte Belgien, Holland, Norddeutschland, Dänemark, Italien, die Schweiz und das Land der Kroaten kennen, und fast überall hat er mehr oder minder reichliches Material für seine feuilletonistische Mappe gesammelt. In Triest brachte ihn ein glücklicher Zufall mit seiner jetzigen Gattin zusammen, die er im Jahre 1861 heimführte. Von seiner Verheirathung an nahm Julius Rodenberg Domicil in Berlin, wo er als Romanschriftsteller, als Lyriker und als Feuilletonist eine ungemein rege Productivität an den Tag legte. Dabei wirkte er von 1862 ab als Redacteur verschiedener hervorragender Zeitschriften, die in der Pflege des Feuilletons eine wichtige Rolle spielten, wie das „Deutsche Magazin", der „Bazar" und namentlich der im Jahre 1867 gegründete „Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft", dem unser Autor 1867—1874, anfänglich in Gemeinschaft mit E. Dohm, vorstand. Seit dem Herbste 1874 redigirt er die „Deutsche Rundschau".

Julius Rodenberg's literarischer Schwerpunkt liegt unzweifelhaft in seiner Lyrik und Epik. Er beherrscht auf diesen Gebieten mit gottbegnadeter Machtvollkommenheit jenes süße Geheimniß, das man mit dem Räthselwort „Stimmung" bezeichnet. Aber gerade dieses Talent der Innerlichkeit, der lyrischen Farbengebung, der dichterischen Gefühlswärme kommt dem Feuilletonisten zugute. Wenn wir von den lyrischen Vorzügen einer Prosa reden, so denken wir selbstverständlicherweise nicht an jenen blumigen Schwulst, wie er seit dem seligen Geßner hin und wieder durch die deutsche Literatur spukt. Im Gegentheil, je stimmungsvoller ein Prosaiker zu schreiben versteht, um so einfacher und ungekünstelter wird seine Rede sein. Aber auch er kann ähnlich auf unser Gemüth wirken wie der Poet. Auch er ist im Stande, im Endlichen das Unendliche nachklingen zu lassen, und mit wenigen Strichen ein plastisches Bild zu zeichnen.

Julius Rodenberg besitzt außerdem in hohem Grade das für den Feuilletonisten unerläßliche Talent des Schauens. Er faßt die Dinge rasch und in ihrer wahren Wesenheit auf; er hat Sinn für das Charakteristische. Dabei tritt er niemals seine Themata in übertriebener Weise breit: das epische Behagen entspringt hier lediglich dem Bewußtsein vollkommener Stoffbeherrschung. Schon der „Herbst in Wales" bekundete diese Vorzüge. In

den späteren Werken hat sich Rodenberg's feuilletonistisches Talent noch vertieft und geläutert. Seine neueren Arbeiten erschienen meist in der „National-Zeitung“ und der „Neuen Freien Presse“. Während der Weltausstellung wurde er von dem letztgenannten Blatte als feuilletonistischer Mitarbeiter nach Wien berufen. Diese Ausstellungsfeuilletons hat er unter dem Titel „Wiener Sommertage“ im Buchhandel erscheinen lassen.

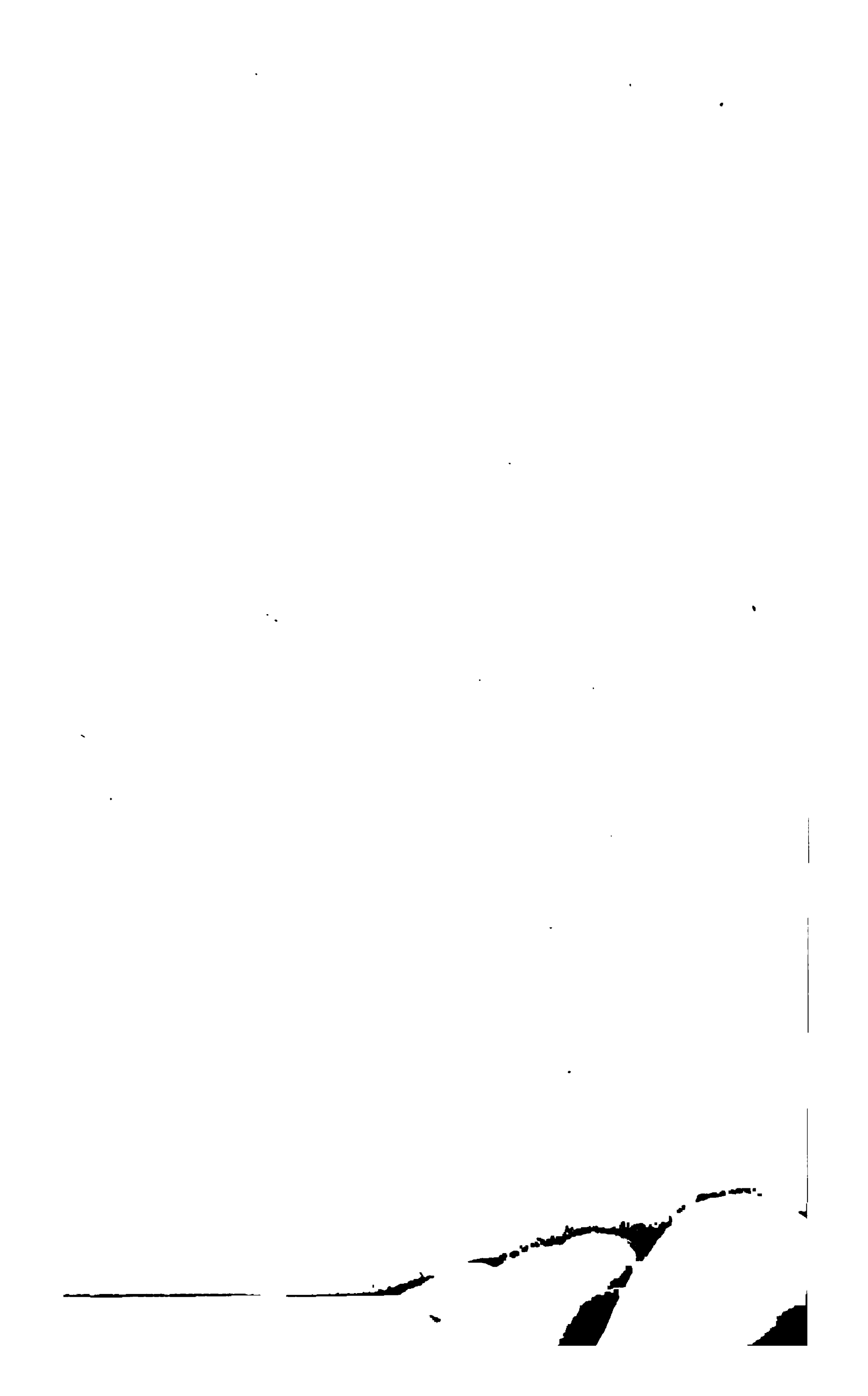
Von den sonstigen feuilletonistischen Schriften Rodenberg's müssen wir noch die nachstehenden erwähnen:

Bei Brockhaus in Leipzig erschien im Jahre 1872 „Studienreisen in England. Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart“. Das Buch enthält sechs elegant geschriebene und doch schwerwiegende Essays, aus denen wir den Aufsatz „Shakespeare's London“ besonders hervorheben möchten. Der gleichfalls in dieses Werk aufgenommene Artikel „Die Kaffeehäuser und Clubs von London“ erschien zuerst in „Unsere Zeit“.

Die im Jahre 1874 gesammelten Skizzen „In deutschen Landen“ (Leipzig, F. A. Brockhaus) haben wir schon weiter oben erwähnt. Das Buch ist Paul Lindau zugeeignet. Es enthält Schilderungen aus der deutschen Metropole und „Ferienreisen“ durch Hannover, Thüringen, Elsaß, Baiern und Böhmen. In der ersten Hälfte

wiegt der Humor, in der zweiten die Schilderung vor. Aus der ersten Hälfte möchten wir die Aufsätze „Tinglingling“ und die oben citirte „Musikalische Nachbarin“, aus der zweiten die Skizzenblätter Regensburg und Nürnberg als besonders gelungen hervorheben.

Ein culturhistorischer Feuilletonist, der namentlich das Frauenpublikum fesselt, ist **Arnold Wellmer**, der bekannte Kriegscorrespondent der „Neuen Freien Presse". Im Jahre 1835 zu Richtenberg in Vorpommern geboren (nicht wie Berliner Blätter aus der Kriegschiffre W. v. R. herausgeklügelt haben, auf Rügen), lebte Wellmer von 1855—1868 mit verschiedenen Unterbrechungen in Berlin. Sein erstes Werk: „Drei Treppen hoch (Bilderbuch eines alten Junggesellen)", erschien 1865, ohne sonderliches Aufsehen zu erregen. Reicheren Erfolg ernteten die drei Bände Studentengeschichten, die in den Jahren 1871, 1873 und 1874 bei Gerschel in Berlin unter dem Titel „Bruder Studio" erschienen. Im Jahre 1868 trat Wellmer in die Redaction von „Ueber Land und Meer". Zwei Jahre später ging er als Kriegsberichterstatter nach Frankreich. Die betreffenden Feuilletons vertheilten sich auf die Hallberger'schen Zeitschriften und auf das obenerwähnte österreichische Journal.



Ein culturhistorischer Feuilletonist, der namentlich das Frauenpublikum fesselt, ist **Arnold Wellmer**, der bekannte Kriegscorrespondent der „Neuen Freien Presse“. Im Jahre 1835 zu Richtenberg in Vorpommern geboren (nicht wie Berliner Blätter aus der Kriegschiffre W. v. R. herausgeklügelt haben, auf Rügen), lebte Wellmer von 1855—1868 mit verschiedenen Unterbrechungen in Berlin. Sein erstes Werk: „Drei Treppen hoch (Bilderbuch eines alten Junggesellen)“, erschien 1865, ohne sonderliches Aufsehen zu erregen. Reicheren Erfolg ernteten die drei Bände Studentengeschichten, die in den Jahren 1871, 1873 und 1874 bei Gerschel in Berlin unter dem Titel „Bruder Studio“ erschienen. Im Jahre 1868 trat Wellmer in die Redaction von „Ueber Land und Meer“. Zwei Jahre später ging er als Kriegsberichterstatter nach Frankreich. Die betreffenden Feuilletons vertheilten sich auf die Hallberger'schen Zeitschriften und auf das obenerwähnte österreichische Journal.

Erst mit dieser Kriegsberichterstattung beginnt Wellmer's eigentliche feuilletonistische Thätigkeit. Im Herbste des Jahres 1871 folgte er einem Rufe des Dr. Friedländer in die Redaction der „Neuen Freien Presse". Schon vorher hatte er das Blatt bei den Berliner Einzugsfestlichkeiten vertreten. Für die „Neue Freie Presse" bereiste er nunmehr Oesterreichs Bäder bis Mehadia an der rumänischen Grenze.

Im März 1874 ging Wellmer nach Italien. Eine Reihe von Aufsätzen in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" war die Frucht dieser Wanderung. Gegenwärtig lebt er wieder in Stuttgart. Eine Sammlung seiner Feuilletons hat er bis jetzt nicht veranstaltet.

Wellmer besitzt einen blühenden, fast allzu blühenden Stil. Er häuft in Homerischer Weise die schmückenden Beiwörter und ist reich an wirksamen rhetorischen Formen. Seine Schreibweise appellirt vorzugsweise an das Gemüth. Er sieht die Dinge gleichsam mit den Augen einer begabten und feingebildeten Dame an; wie er denn auch in der Darstellung und Ausmalung weiblicher Charaktere eine große Virtuosität besitzt. Die Frauengestalten Wellmer's haben etwas wunderbar Träumerisches und Märchenhaftes: seine Feuilletons aber läßt er sich gleichsam von diesen novellistischen Heldinnen in die Feder dictiren. Nur der Humor, der nicht selten

in anmuthiger Frische durch die Blüthen der Wellmer'schen Romantik leuchtet, bringt eine männliche Nuance in das Gesammtbild.

Als Probe theilen wir hier einen Passus aus dem Feuilleton „Eine Todesstunde" mit. Der Autor schildert hier die letzten Augenblicke Napoleon's III.:

„Fort mit dem Kettengerassel — fort mit den buntscheckigen, finstern Gesellen im rothen Rock und der gelben Hose und den rothen und gelben Mützen. . . . Da, der schöne bleiche Jüngling trägt eine grüne Mütze — ich weiß, das Zeichen, daß er lebenslänglich an den Bagno geschmiedet ist . . .

„Und warum?

„Er war Student im Quartier latin und hat den Kaiser einen Abenteurer und die Kaiserin eine Cocotte und das Kind von Frankreich einen Bastard genannt — den zweiten „falschen Demetrius" unter den Napoleoniden . . . Das ist Hochverrath! Darauf steht der Tod — der langsamste, qualvollste Tod im Bagno . . . Erbarmen, ihr müden, schwachen Greise — Erbarmen! Legt euere Ketten nicht auf meine Brust — sie drücken so schwer . . . ich erſticke . . .

— — — — — — — — — — — — — — —

„O, da ist auch er, das Opfer von Queretaro! Schau mich nicht so entsetzlich an mit den todten Augen.

Warum schlägst du den Mantel auseinander und zeigst auf die Kugelwunden in deiner Brust? Ich bin unschuldig an deinem Tode — Juarez hat dich erschießen lassen, nicht ich ...

„Nein, du bist schuldig. Und du weißt es.

„Aber die Geschichte nennt diesen Kriegszug nach Mexiko: den größten Gedanken des Kaiserreiches ...

„Nicht die Geschichte — nur dein Höfling Rouher. Die Geschichte wird von dem Henkerzuge Napoleon's — von dem Raubzuge Bazaine's sprechen. In wenigen Minuten werde ich dich vor dem Richterstuhle Gottes als Mörder anklagen ...

„Wie bleischwer die Minuten in der Sterbestunde dahinschleichen — — und immer neue, immer grauenvollere Bilder ... das ist Frankreich — das schöne gottgesegnete Frankreich — — aber wie anders schaut es mich an, als damals, wo es in seiner Angst und Verblendung dem jungen Kaiser zujubelte — dem Erben des großen Napoleon ... Verödete Fluren — verwüstete, halbverbrannte Städte und Dörfer — Saint-Cloud und Meudon und die Tuilerien rauchgeschwärzte Trümmerhaufen ... und die blutgetränkte Erde klafft mich an, und hunderttausend Leichen grinsen mich an, und aus Millionen zuckenden Herzen schreit es auf: Fluch über den Mann, der all dies Elend über unser

schönes Land gebracht — Fluch dem Abenteurer, dem Spieler, der in rasender Leidenschaft alles verspielt hat und nun in seiner Verzweiflung ausruft: Va banque! ganz Frankreich gegen die Dynastie!

„Gnade! Erbarmen! Ich habe verspielt. Ich habe viel gesündigt — furchtbar viel . . . Aber aus Erbarmen, mein Gott, ende dies Sterben . . . Ich bereue! . . .

„Und der Todesengel umrauscht mit traurigem Flügelschlage das Sterbebett zu Camden House in Chislehurst . . . Eine gelbliche Blässe fliegt über das vieldurchstürmte Greisengesicht des vertriebenen Kaisers — der Blutumlauf stockt — Puls und Herz verstummen . . .

„Die Napoleonische Legende ist zu Ende . . .

„Zu Ende? und so viel blutrothe Sünde und Schande sollte ich umsonst auf mich gehäuft haben? Nein, ich bereue nicht! — — Wo ist das Kind von Frankreich? Ihm vererbe ich die stolze Napoleonische Idee und die Traditionen zweier Napoleoniden auf dem Kaiserthrone Frankreichs. Ihm vererbe ich den Napoleonischen Ehrgeiz und Haß, und unsere Rache. Seiner Mutter vererbe ich den Stachel des Ehrgeizes, den einst der erste Kaiser beim Scheiden meiner Mutter ins Herz drückte: ihren Sohn zu erziehen in den Napo-

leonischen Traditionen und ihm nicht Ruhe zu lassen, bis er sich Frankreichs Kaiserkrone wiedererrungen hat — mit allen Mitteln — mit allen ...

„Röchelnd sinkt der Kaiser zurück in die Kissen.

„L'empereur Napoléon III. est mort — vive l'empereur Napoléon IV.!

„Armer Knabe! Und du schrickst nicht zurück vor diesem Vermächtniß — einer solchen Todesstunde?

„Il n'est pas trop jeune!" ist der Titel der neuesten Napoleonischen Fluch- und Brandschrift. Er ist nicht zu jung für den vacanten Kaiserthron Frankreichs — er ist nicht zu jung für einen neuen Napoleonischen Staatsstreich mit Kartätschendonner und Tausenden von Leichen und Deportirten — er ist nicht zu jung für Verrath und Treubruch und Meineid — — er, der Zögling der Militärschule zu Woolwich und der Erbe der Napoleonischen Legenden und Sünden ...

„Armer Lulu!"

Als Vertreter des culturhistorischen Feuilletons verdienen noch die Schriftsteller Heinrich Noë und Francis Brömel erwähnt zu werden. Ueber die Schicksale beider haben wir nur wenig in Erfahrung gebracht.

Noë ist vorzugsweise Tourist, ein leidenschaftlicher Bergkletterer, ein echter Naturfreund. Er begnügt sich nicht mit den üblichen Sommerexcursionen: zu jeder Jahreszeit sehen wir ihn auf der Wanderung; ja, es scheint fast, als hege er eine besondere Vorliebe für die Winterstimmung. So beginnt seine Feuilletonsammlung „Elsaß-Lothringen, Naturansichten und Lebensbilder“ mit einem Winterspaziergang ins Wasgau, der in Ton und Stimmung an das erste Kapitel des „Hyperion“ von Longfellow erinnert. Auch sonst bekundet der Autor in der Schilderung landschaftlicher Eindrücke ein hervorragendes Talent. Wir erwähnen hier insbesondere sein „Deutsches Alpenbuch“ (Glogau, Karl Flemming), das in jeder Zeile die hingebende Liebe zur Sache und das ernste Bestreben einer möglichst plastischen Wiedergabe des Geschauten verräth. Eine Schattenseite der Noë'schen Feuilletonistik ist der Mangel an Ereignissen und das stete Vorwiegen der Beschreibung. Dergleichen wirkt auf die Dauer ermüdend. Noë macht mir aus diesem Gesichtspunkte den Eindruck wie ein Dichter ohne Compositionstalent. Uebrigens sind viele seiner feuilletonistischen Sammelwerke gar nicht auf die ruhige Lektüre berechnet; sie streifen vielmehr in das Gebiet der sogenannten Fremdenführer hinüber und werden mit rechtem Gewinn erst an Ort und Stelle

oder doch im steten Hinblick auf die demnächst vorzunehmende Reise gelesen werden. Der Stil Noë's ist eigenartig und kernig.

Francis Brömel hat einen großen Theil seines Lebens in England verbracht. Das Idiom Byron's ist ihm daher zur zweiten Muttersprache geworden. Auch sein deutscher Stil steht unter dem Einflusse der englischen Prosa. Nachdem er längere Zeit in Budapest als politischer Correspondent und Feuilletonist der „Neuen Freien Presse" gewohnt, ist er 1872 nach Wien in die Redaction übergesiedelt. Er schreibt unter dem Pseudonym „Alpha" und leistet als Sittenschilderer Vortreffliches. Brömel besitzt ein ausgesprochenes dichterisches Talent; es ist zu beklagen, daß ihm die rastlose Thätigkeit in den Bureaux des Wiener Weltblattes jede Muße zu größeren Schöpfungen wegnimmt. Wenn wir nicht irren, arbeitet Brömel regelmäßig an den „Daily News" und anderen englischen Blättern mit. Auch war er längere Zeit hindurch Berichterstatter des „Diario" von Barcelona.

Das culturhistorische Feuilleton kann ferner nicht umhin, unter seinen Pflegern den berühmten Romanschriftsteller Friedrich Spielhagen namhaft zu machen. Der Stil dieses Autors hat etwas Wundersam-Inniges und Herzbewegendes. Man fühlt, daß der Schriftsteller

von seinem Gegenstande tief und nachhaltig ergriffen und erwärmt ist. Manchmal gewinnt die Spielhagen'sche Diction sogar einen fast dithyrambischen Schwung in der Weise der Wienbarg'schen Apostrophe an Karl Gutzkow. Aber es liegt nichts Gemachtes in dieser Begeisterung.

Der neunte Band von Spielhagen's „Gesammelten Werken" enthält eine nicht unerhebliche Anzahl von feuilletonistischen Aufsätzen, die meist in die Kategorie des literarischen Feuilletons gehören (darunter die prächtige Studie über Homer, die drei Vorlesungen über Goethe als Lyriker, als Dramatiker, als Epiker, die Studie über Feuillet, die Abhandlung über amerikanische Lyrik u. a.). Neuerdings aber ist der Autor in seinem „Skizzenbuche" (Leipzig, L. Staackmann) vorwiegend als Tourist aufgetreten. Den Hauptinhalt des Werkes bilden die Feuilletons aus Unteritalien, Blätter von großer Farbenfrische, die sich aus der endlosen Masse dessen, was über Italien geschrieben wird, in prächtiger Eigenart herausheben. „In meiner Jugend Stadt" zeigt uns des Dichters reiche Gefühlstiefe, während wir in den „Herbsttagen auf Norderney" die alte wohlbekannte Dünenstimmung des Novellisten wiedererkennen. Ueberhaupt weht etwas durch die Spielhagen'sche Feuilletonistik wie frische Seeluft; sei es nun, daß uns

dieser Odem wie der Hauch einer nordischen Brise, sei es, daß er uns wie neapolitanisches Golfgesäusel durch die Seele zieht. Spielhagen weckt uns zu unmittelbarer sympathischer Theilnahme an seinen kleinsten Erlebnissen. Selbst wo er das Unbedeutende schildert, flößt er uns volles Interesse ein. Das eben ist das Geheimniß einer wirklichen Dichterkraft.

Drittes Kapitel.

A. Mels.

In die culturhistorische Kategorie haben wir auch den bekannten Interviewer A. Mels zu rechnen, und zwar nicht nur mit Rücksicht auf seine touristischen Skizzen, sondern gerade wegen seiner interessanten Berichte über die Begegnungen mit Staatsmännern, Dichtern und Fürsten. Bei Mels ist dieses Interview-Referat in der Regel nur die äußere Form, in welche sich eine scharfe Charakteristik, ja nicht selten eine vollständige Biographie einschmiegt. Man muß diese Sachlage im Auge behalten; denn man würde dem Autor entschieden unrecht thun, wollte man ihn mit dem Gros jener Zeitungs-Interviewer verwechseln, die mit dem Fürsten Bismarck eine Cigarre rauchen, und dann ein paar unwahrscheinliche Phrasen über die politische Situation zum besten geben. Mels besitzt entschieden ein plastisches Talent. Er schafft uns Gestalten von Fleisch und Blut. Er versteht sich auf die Physiognomik

der Leidenschaft, und wo er die geheimnißvollen Tiefen des menschlichen Herzens durchforscht, da wirkt er zuweilen geradezu erschütternd. Mels ist ein Schriftsteller. Die gewöhnlichen Interviewers der Tagespresse sind Journalisten, und nicht von der besten Sorte!

Nur wenige deutsche Autoren haben ein so wechselvolles Leben geführt wie A. Mels. Im Jahre 1829 zu Berlin geboren, verließ er von einem seltsamen Drange nach Abenteuern erfüllt die Universität, um in die französische Fremdenlegion einzutreten. Er wurde Sergeantmajor und Secretär Pelissier's. Als später Schleswig-Holstein gegen die dänischen Bedrücker aufstand, reihte sich Mels, der damals noch den Familiennamen Cohn führte, in die schleswig-holsteinischen Freischaaren ein. Bei Idstedt wurde er schwer verwundet. Nur wie durch ein Wunder entging er dem Schicksale einer Amputation. Kaum geheilt, begab er sich nach Paris, wo er in deutsche und englische Journale correspondirte. Mels besitzt ein außerordentliches Sprachtalent. Er schreibt und spricht das Englische, Spanische, Französische und Italienische mit einer Meisterschaft, die selbst dem geübtesten Kenner kaum den Ausländer verräth. Nachdem er so eine Reihe von Jahren in Paris thätig gewesen, und namentlich im Anfange seiner Laufbahn oft mit bitterer Noth gekämpft hatte, ging er nach Spanien

und ward Redacteur des Madrider Journals „Las Novedades“. Er betheiligte sich an dem Pronunciamento O'Donnell's bei Vicalvaro und trat hierauf in die spanische Armee. Bis zum Hauptmann avancirt, erhielt er von Narvaez seine Entlassung und begab sich, über Spanien und die spanischen Verhältnisse verstimmt, nach Italien. Von Turin, Florenz und Neapel correspondirte er in französische und englische Journale. Im Jahre 1864 kehrte er nach Deutschland zurück und ward Mitarbeiter der „Gartenlaube“, um kurze Zeit darauf zum „Daheim“ überzugehen. Hier entwickelte er eine fieberhafte Thätigkeit. Unter sechs verschiedenen Pseudonymen hat er oft ganze Nummern dieser Zeitschrift allein geschrieben.

Im Jahre 1866 ward er Berichterstatter bei der Mainarmee. („Von der Elbe bis zur Tauber, Feldzüge der preußischen Mainarmee“ erlebte rasch hintereinander drei Auflagen.) Ins Jahr 1867 fallen nun die Schilderungen der Besuche bei Dreyse, Moltke, Falckenstein, Goeben, von der Tann, die fast von allen Blättern Deutschlands nachgedruckt und in alle europäischen Sprachen übersetzt wurden. In demselben Jahre begab er sich wieder nach Paris und lieferte interessante Berichte über die Weltausstellung. Kurze Zeit nach seiner Rückkehr löste er sein Verhältniß zum „Daheim“ und

widmete sich der Hallberger'schen Wochenschrift „Ueber Land und Meer“. Im Hallberger'schen Verlage erschienen auch die wichtigsten Sammlungen seiner Novellen und Feuilletons.

Im Jahre 1870 sandte ihn die „Times“ nach Wilhelmshöhe zum gefangenen Napoleon III. Seine Berichte über den besiegten Cäsar erregten die Opposition der gesammten deutschen Presse. Mels ward zur stehenden Figur des Kladderadatsch, der ihn bald mit harmlosem Spott, bald mit schneidiger Satire angriff. Das Publikum war — nicht ohne Berechtigung — der Ansicht, daß der Augenblick für die sympathischen Referate über den Empereur übel gewählt sei, und die Thatsache, daß diese Referate aus einer deutschen Feder stammten, wirkte erbitternd. Mels ließ sich indeß nicht irre machen. Er blieb in Wilhelmshöhe bis zur Freilassung des Gefangenen. Später übersetzte er die in Wilhelmshöhe verfaßten Schriften Napoleon's III. ins Deutsche.

Im Jahre 1872 erschien eine neue Sammlung von Novellen und Feuilletons unter dem Titel „Seltsame Schicksale“ (Berlin, Simion).

Im Jahre 1873 siedelte Mels, nachdem er Napoleon III. noch wenige Tage vor seinem Tode in Chislehurst besucht hatte, nach Wien über und ward Feuilletonist des „Wiener Tageblatt“ und der „Dresdener

Presse". Hier sah er den Erfolg seines dramatischen Erstlingswerkes: „Heine's junge Leiden", das seitdem Repertoirestück sämmtlicher deutscher Bühnen geworden. Im Jahre 1874 veröffentlichte er unter dem Pseudonym Don Spavento seine „Typen und Silhouetten von Wiener Schriftstellern und Journalisten", ein Buch, das großes Aufsehen erregte und die Stellung des Autors am „Wiener Tageblatt" unmöglich machte. Mels siedelte daher nach Graz über, wo er seitdem ziemlich zurückgezogen seinen schriftstellerischen Arbeiten lebt.

Trotz seiner großen Belesenheit in den Literaturen der verschiedensten Nationen steht A. Mels doch entschieden unter dem Einflusse der modernen französischen Stilistik, und zwar in weit höherem Maße als Hans Wachenhusen. Was Mels in seinen „Typen und Silhouetten" von dem geistreichen Hugo Wittmann prädicirt, daß er ein mustergültiger Uebersetzer seiner französischen Gedanken sei, paßt Silbe für Silbe auf unsern Autor selbst. Die „Typen und Silhouetten" enthalten eine Reihe von Wendungen, die wir geradezu als Gallicismen bezeichnen müssen. Der Pariser „Figaro" brachte vor mehreren Jahren eine Reihe von Federzeichnungen parlamentarischer Größen. Mels hat sich die Art und Weise dieser französischen Silhouetten so zu eigen gemacht, daß man bei jeder Zeile an das französische Vorbild er-

innert wird. Und doch liegt hier keineswegs eine sklavische Nachahmung vor. Im Gegentheil, die Skizzen des Don Spavento sind ungleich interessanter, lebhafter und witziger als jene französischen Vorbilder. Aber man darf dreist behaupten, ein Franzose von der gleichen Begabung würde den Don Spavento auch nicht in einer Silbe anders geschrieben haben als Mels. Er offenbart übrigens in diesem Buche eine große Fähigkeit der Beobachtung, und Feinfühligkeit für das Individuelle. Wo er anerkennt, da ist er warm und volltönig; wo er tadelt oder verurtheilt, da steht seiner Satire die ganze Scala der Negation zu Gebote: von der vernichtenden Bündigkeit einer sittlichen Entrüstung bis zum feinsten Sarkasmus.

In seinen früheren Arbeiten ist Mels fast ebenso französisch wie im Don Spavento. Ich werde bei jeder Zeile an Jules Janin, an Théophile Gautier, an George Sand, an Alfred de Musset erinnert. Und trotz alledem hat Mels seine eigene Physiognomie.

Zu den besten Arbeiten des Autors rechnen wir seinen „Besuch bei dem General Moltke", seine Skizzen „Die zehnte Muse" und „Ein Abend bei Heinrich Heine", und das ergreifende Porträt Musset's, gezeichnet bei einem Glase Absinth.

„Es war ... in Venedig", lallt der unglückliche

Dichter der „Voeux stériles", — ergreift sein Glas und leert es bis zur Neige.

Mels, der ihm schweigend gegenübersitzt, fühlt sich von seltsamen Schauern überrieselt. „Der Leser weiß vielleicht", so schreibt er wörtlich, „daß in Venedig der Verrath einer fast bis zum Wahnsinn geliebten Frau, die in der Literatur sich seitdem einen weltbekannten Namen errungen hat, den Dichter dem Tode nahe brachte. Seit dieser schrecklichen Katastrophe datirt sich auch in seinen Dichtungen, was man in der Malerei „seine zweite Manier" nennen würde, zu gleicher Zeit aber auch jenes fieberhafte Suchen nach Zerstreuung, das ihn von Ausschweifung zu Ausschweifung bis zum Trunke gebracht hatte! ...

„„Ja, in Venedig" — lallte er, indem er seinen Kopf auf die Brust sinken ließ und mechanisch die Hand nach seinem leeren Glase ausstreckte. — „Eine prachtvolle Stadt, nicht wahr, mit ihren stinkenden Kanälen und verwitterten Palästen — ein wahres Drachennest — und da liegt meine Jugend begraben!"

„Was sollte ich sagen? Ich begriff ganz wohl, welche schreckliche Rückerinnerungen in ihm tobten — ich suchte dem Gespräch eine andere Wendung zu geben, doch es gelang mir nicht — immerwährend kam er auf das furchtbare Thema des Schmerzes, der seine Seele

zerrüttete, zurück, und bald in hämisch beißenden, bald in traurigen Worten hörte ich den trunkenen Dichter nur Bilder von verrathener Liebe — von Gott, von menschlicher Aufopferung und menschlicher Schlechtigkeit, von Seligkeitsfreuden und von bodenlosen Leiden vorführen — die meinen Geist betäubten und mein Herz erstarrten!

„O, über jene Treulose! Möge ihr Gott verzeihen: der unreine Hauch ihrer sinnlichen Verderbtheit hat ein so herrliches Genie zum Verdorren gebracht!

„Ich machte an demselben Morgen noch einen Versuch, ihn auf ein anderes Thema zu bringen.

„Ich habe in einer Chrestomathie die aus Ihrer „Mainacht" genommene Parabel des Pelikans gefunden, sagte ich; man hat sie auf den Heiland bezogen, was doch wol nicht Ihre Meinung war!

„„Heiland", sagte er mit schwerer Zunge, „jenes glänzende, erwärmende Licht, welches Voltaire auszublasen versucht hat? ... wer wird unser Heiland sein — unser Erlöser? ... haben wir ihn denn nicht nöthig? — O das Grab, das Grab des Lazarus bleibt verschlossen ... wir alle liegen darin, wir Kinder dieser Zeit, — und kein Erlöser kommt und sagt uns: Stehet auf und lebet! ... Sie wissen es am Ende gar nicht! Wir sind ja nur galvanisirte Cadaver, es ist ja nur

ein Scheinleben — das unsere — hahaha! — ich möchte sehen, wenn der Experimenteur mit einem mal die Maschine anhielte, wie wir alle umpurzeln würden — und alles wäre vorbei — denn wir haben hier nichts mehr (er schlug mit der Faust auf die Brust) — nichts — nichts sage ich Ihnen ... nichts wie die thierische Elektricität — der Funken Gottesfeuer des Prometheus ist von den Herren Philosophen ausgeblasen worden — sie haben uns den Glauben aus dem Herzen mit den spitzen Nägeln ihrer Sophismen gekratzt — es ist nichts mehr darin — alles ist todt in uns! Alles! Vive l'absinthe!"

Nach einer Weile verlassen die beiden das Café, um nach der nächsten Passage zu wandern. Dort rauscht das Weib, das den unglücklichen Dichter verrathen, an ihnen vorüber, und Alfred de Musset wird bleich wie der Tod.

Ergreifend sind die letzten Worte, die Musset dem Scheidenden zuflüstert:

„Ihr Landsmann Heine hat Ihnen gerathen, Sie möchten versuchen, alles Poetische aus Ihrem Herzen zu verbannen — ich rathe Ihnen das Gegentheil ... suchen Sie Ihre Blicke immer so hoch, wie Ihr Geist es erlaubt, festzuhalten ... und wenn auch Ihre Füße im Erdenkothe wie festgenagelt bleiben ... mögen Ihre

[illegible] —

[illegible]

[illegible] Sie und [illegible] ... [illegible]

[illegible] Hoffnung und Sehnsucht! —

[illegible] Sonne [illegible] ...

[illegible] Ihr Herz zu [illegible]

[illegible] — und Sie zu [illegible]

[illegible] dem Ihren [illegible]

[illegible] daß nur das [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] Freiheit! —

[illegible] Glückes [illegible] —

[illegible] und der [illegible]

[illegible] sein — der

[illegible]

Viertes Kapitel.

Richard Schmidt-Cabanis und Daniel Spitzer.

zerrüttete, zurück, und bald in hämisch beißenden, bald in traurigen Worten hörte ich den trunkenen Dichter nur Bilder von verrathener Liebe — von Gott, von menschlicher Aufopferung und menschlicher Schlechtigkeit, von Seligkeitsfreuden und von bodenlosen Leiden vorführen — die meinen Geist betäubten und mein Herz erstarrten!

„O, über jene Treulose! Möge ihr Gott verzeihen: der unreine Hauch ihrer sinnlichen Verderbtheit hat ein so herrliches Genie zum Verdorren gebracht!

„Ich machte an demselben Morgen noch einen Versuch, ihn auf ein anderes Thema zu bringen.

„Ich habe in einer Chrestomathie die aus Ihrer „Mainacht“ genommene Parabel des Pelikans gefunden, sagte ich; man hat sie auf den Heiland bezogen, was doch wol nicht Ihre Meinung war!

„„Heiland“, sagte er mit schwerer Zunge, „jenes glänzende, erwärmende Licht, welches Voltaire auszublasen versucht hat? ... wer wird unser Heiland sein — unser Erlöser? ... haben wir ihn denn nicht nöthig? — O das Grab, das Grab des Lazarus bleibt verschlossen ... wir alle liegen darin, wir Kinder dieser Zeit, — und kein Erlöser kommt und sagt uns: Stehet auf und lebet! ... Sie wissen es am Ende gar nicht! Wir sind ja nur galvanisirte Cadaver; es ist ja nur



ein Scheinleben — das unsere — hahaha! — ich möchte sehen, wenn der Experimenteur mit einem mal die Maschine anhielte, wie wir alle umpurzeln würden — und alles wäre vorbei — denn wir haben hier nichts mehr (er schlug mit der Faust auf die Brust) — nichts — nichts sage ich Ihnen ... nichts wie die thierische Elektricität — der Funken Gottesfeuer des Prometheus ist von den Herren Philosophen ausgeblasen worden — sie haben uns den Glauben aus dem Herzen mit den spitzen Nägeln ihrer Sophismen gekratzt — es ist nichts mehr darin — alles ist todt in uns! Alles! Vive l'absinthe!"

Nach einer Weile verlassen die beiden das Café, um nach der nächsten Passage zu wandern. Dort rauscht das Weib, das den unglücklichen Dichter verrathen, an ihnen vorüber, und Alfred de Musset wird bleich wie der Tod.

Ergreifend sind die letzten Worte, die Musset dem Scheidenden zuflüstert:

„Ihr Landsmann Heine hat Ihnen gerathen, Sie möchten versuchen, alles Poetische aus Ihrem Herzen zu verbannen — ich rathe Ihnen das Gegentheil ... suchen Sie Ihre Blicke immer so hoch, wie Ihr Geist es erlaubt, festzuhalten ... und wenn auch Ihre Füße im Erdenkothe wie festgenagelt bleiben ... mögen Ihre

Blicke keine Erdenfesseln haben! ... mögen sie nur die Höhen suchen ... schauen Sie nach oben! ... dort ist immer Trost und Hoffnung und Zuversicht! — Und“ ... fügte er mit zagender Stimme hinzu ... „wenn Sie einmal fühlen, daß Ihr Herz zu voll, zu heftig in Ihrer Brust schlägt — und Sie ein anderes Herz sich ersehnen, das sich mit dem Ihren verzweigen soll ... so denken Sie daran, daß nur aus gesundem, kräftigem Boden die herrlichsten Pflanzen entsprießen ... wählen Sie keinen weiblichen Freigeist! — ich beschwöre Sie um Ihres eigenen Glückes willen — die wahre Liebe ist eine Religion, und der erste Liebeskuß muß wie die Hostie beim Abendmahl sein — der Geist Gottes muß in ihm ruhen!“ ...

Viertes Kapitel.

Richard Schmidt-Cabanis und Daniel Spitzer.

An die bisher geschilderte Gruppe von Feuilletonisten schließen sich zwei Schriftsteller, die das Graziös-Heitere, wie es dem culturhistorischen Feuilleton innewohnt, jeder in seiner Art potenziren — der eine zu derbkomischem Vollbluthumor, der andere zu knappgemessener, witzreicher Ironie. Wunderbarerweise ist der erste dieser beiden Schriftsteller ein Berliner: Richard Schmidt-Cabanis, und der zweite ein Wiener: Daniel Spitzer. Nach dem literarischen Naturell der beiden Völkerstämme sollte man das Umgekehrte vermuthen.

Richard Schmidt-Cabanis heißt mit seinem eigentlichen Namen: Otto Richard Schmidt. Da dieser Name nicht eben eine scharf ausgeprägte Physiognomie besitzt, so benutzte der Autor den glücklichen Umstand, daß seine Mutter aus der französischen Familie der durch Willibald Alexis berühmt gewordenen Cabanis stammte, um

sich durch diesen Zusatznamen eine individuellere Färbung zu verleihen. Schmidt-Cabanis wurde am 22. Juni 1838 zu Berlin geboren, wo er die königliche Realschule und das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium besuchte. Seines Faches eigentlich Buchhändler, ging er im Jahre 1860 zur Bühne über. Fünf Jahre später warf ihn eine Lähmung für längere Zeit aufs Krankenlager. Während dieser Leidensperiode begann er, oft von den furchtbarsten Schmerzen gepeinigt, seine Thätigkeit als Humorist — zunächst in Beiträgen für die „Fliegenden Blätter". Im Jahre 1866 endlich genesen, kehrte er an das Rostocker Stadttheater zurück, um kurze Zeit darauf eine Stellung an der Meininger Hofbühne anzunehmen. Ein heftiger Rückfall zwang ihn jedoch schon nach kurzer Frist, der Schauspielerlaufbahn ein für allemal zu entsagen, und so finden wir ihn denn im Jahre 1869 als Mitredacteur der Glaßbrenner'schen „Montagszeitung" — ein Posten, den er noch heute bekleidet.

Richard Schmidt-Cabanis verdient als Feuilletonist vorzugsweise um deswillen genannt zu werden, weil er eine specifische Richtung repräsentirt, die in der Geschichte des Feuilletons eine ähnliche Rolle spielt wie die Jobsiade in der Geschichte der Epik. Was seine concreten Leistungen angeht, so liegt der Schwerpunkt der Schmidt'schen Begabung weniger in der Prosa, als in

der Lyrik. Sein Talent entfaltet sich erst vollständig, wenn es im Gewande des Reimes und des Rhythmus auftritt. Die köstliche Sammlung komischer Gedichte „Was die Spottdrossel pfiff" charakterisirt daher trotz einzelner Trivialitäten die Wesenheit des Autors vollständiger, als der Gesammtvorrath seiner feuilletonistischen Leistungen. Hier sprudelt in der That eine unerschöpfliche Fülle von Laune und Uebermuth; der Witz ist schlagfertig, die Form gewandt, das Colorit von unwiderstehlicher Komik. Einzelne Nummern möchte ich geradezu als classisch bezeichnen. In der Prosa aber, die nicht so wie die gebundene Rede zur Concentration nöthigt, wird Schmidt-Cabanis mitunter etwas allzu redselig; und dieß schädigt, gerade bei seinem specifischen Talente, die Wirkung der Komik.

Ein abgesagter Feind aller Redseligkeit ist Daniel Spitzer, der „Wiener Spaziergänger". Knapp, gedrungen und scharf, liefert er gleichsam nur Glossen zur Zeitgeschichte, nur beiläufige Notizen, deren Wirkung oft mehr durch die Form als durch den Inhalt bedingt ist. Es liegen uns über Daniel Spitzer zwei schroff entgegengesetzte Urtheile vor, die wir der Curiosität halber mittheilen wollen. Die schreiende Dissonanz beweist, wie schwer es ist, die objective Charakteristik eines Zeitgenossen zu liefern.

„Die persönliche Satire" — so schreibt Paul Lindau — „ist sein eigentliches Feld. Auf demselben leistet er Großes, ja wol das Größte, welches die gegenwärtige Literatur zu verzeichnen hat. Sein boshafter Witz scheint geradezu unerschöpflich zu sein, wenn er auf das Kapitel der Lächerlichkeiten und Schwächen in der öffentlichen Meinung hochstehender Persönlichkeiten zu sprechen kommt; und zum Glück für den Leser, zum Unglück für die davon Betroffenen, wird er nicht müde, dieses Thema zu bearbeiten. Jede Seite des kleinen Buches, das er jetzt veröffentlicht hat — (Lindau meint die „Wiener Spaziergänge", Wien 1873) — bringt den Beleg für diese Behauptung. Es besteht aus einigen achtzig Aufsätzen, deren jeder etwa drei Seiten lang ist, die zu einander in gar keiner Verbindung stehen und nur das gemeinsam haben, daß sie alle sehr witzig und in der Form mit äußerster künstlerischer Sorgfalt gepflegt sind. Spitzer ist — das verdient in unserer Zeit des leichtsinnigen und incorrecten Sudelns besonders hervorgehoben zu werden — ein Schriftsteller. Sein Stil ist lebendig, frisch, ungezwungen und frei von allen den widerwärtigen sprachlichen Verliederungen, welche die nothwendige Hast und Massenproduction der Zeitungen in unsere Schriftsprache hineingeschleppt haben. Jeder Satz ist wohl erwogen, klar und gut. Das Vergnügen, welches

man bei der Lektüre der Spitzer'schen kleinen Aufsätze empfindet, wird nirgends durch einen unverständlichen Provinzialismus, durch eine Geschmacklosigkeit oder eine Holperigkeit in der Sprache vermindert. Man kann das Buch aufschlagen, wo man will, auf jeder Seite findet man eine geistreiche, witzige, oder zum mindesten lustige Wendung, eine komische, überaus wirksame Verkuppelung des Hauptwortes mit dem Prädicat, oder des Subjects mit dem Verbum. In diesen originellen Redewendungen ist Spitzer ein wahrhafter Virtuose, in dieser Einzelheit zeigt er sein glänzendes feuilletonistisches Talent im höchsten Lichte, und mit ihr erzielt er auch die größte Wirkung."

Diametral entgegengesetzt urtheilt A. Mels in seinem Werke „Wiener Schriftsteller und Journalisten" (Wien 1874). Er charakterisirt Daniel Spitzer als den „bürgerlichen Cyniker". „Eine seltsame Erscheinung in der Literatur," so heißt es dann wörtlich, „ist jener Mann, der es wahrlich nicht verdient, daß der schon altersschwache Alfred Meißner ihn den modernen Heine schimpfte. Jeden Samstag, gleich nach dem ersten Frühstück, setzt er sich hin und ist circa 90—100 Zeilen geistreich: Ist das letzte Wort geschrieben, so wird das Packet in die Druckerei befördert, und bis zum nächsten Freitag ist Herr Daniel Spitzer der Mann, welcher sich

um alles Andere mehr bekümmert als um die deutsche Literatur, dem die Schwankungen der Baubanken viel mehr Interesse einflößen als ein neues Drama, und für den die Bilanzen der Nationalbank die ganze Literaturgeschichte ersetzen. Am Samstag nach dem Frühstück freilich, da muß man seinen Geist anerkennen; er ist ruhig, breit und deutlich, aber sehr bemerkenswerth! Man weiß, der Mann verrichtet alle Samstage nach dem Frühstück sein Sonntagsfeuilleton, und da es ihm außerordentlich gut bezahlt wird und er ein sehr gewissenhafter Mann ist, absolvirt er sein Pensum mit großem Anstande. Nun existirt aber unter den Wiener Lesern ein Autoritätsglaube, wie ihn der römische Papst sich nicht besser wünschen könnte; ein Mensch, der Sonntags um 12 Uhr noch nicht das Feuilleton des „Wiener Spaziergängers“ gelesen und darüber in Entzücken gerathen wäre, würde es nicht wagen, sich in einer anständigen Gesellschaft zu zeigen. Für die Literatur hat dieser als Schriftsteller verkleidete Börsianer gar keine Bedeutung, trotz der wirklichen Vortrefflichkeit einiger seiner Feuilletons. Da dieselben neuerdings in Buchform unter dem Titel „Wiener Spaziergänge“ erschienen sind, so kann der Leser sich mit Leichtigkeit überzeugen, ob unser Urtheil über den in Wien so hochgefeierten und von der literarischen Consorterie in der Berliner

„Gegenwart“ in die Höhe geschraubten Feuilletonisten ein ungerechtes ist. Nicht allein, daß der Vergleich mit Heine geradezu lächerlich ist, hält Herr Daniel Spitzer als humoristischer Feuilletonist weder den Vergleich mit E. Kossak noch mit Glaßbrenner, ja selbst nicht mit Paul Lindau aus.“

Wir wollen die Entscheidung über die Frage, wer hier das richtigere Verdict abgegeben hat, Mels oder Lindau, der höheren Instanz der Zukunft überlassen, der ja in allen Literaturprocessen das letzte Wort zusteht. So viel indeß sei bemerkt, daß Lindau in seiner Studie die Eigenthümlichkeit des Spitzer'schen Talentes — hier völlig abgesehen von der Bedeutung dieses Talentes — ohne Zweifel richtig und erschöpfend analysirt hat. Ein Hauptkunstgriff, durch welchen Spitzer zu wirken pflegt, ist in der That die „burleske Anwendung landläufiger Redensarten auf ungewohnte Begriffe“. Lindau hat einige der amüsantesten Beispiele zusammengestellt. Es birgt sich hinter solchen Sprachcuriositäten ein satirischer Stachel, der darum so unwiderstehlich wirkt, weil er vom Leser mehr geahnt als logisch begriffen wird. Die knappste Wendung enthält hier in nuce einen schneidigen Syllogismus, der nicht sofort klar ins Bewußtsein emportaucht, sondern sich mehr instinctiv empfindet. Und gerade aus dieser instinctmäßigen Empfindung erwächst

ein ästhetisches Wohlgefühl, das mit dem Genusse, wie er uns aus der Lektüre eines lyrischen Gedichtes erwächst, nahe verwandt ist. Auch hier beruht ein großer Theil des Zaubers darin, daß der eigentliche Kernpunkt dessen, was gesagt werden soll, der nachschaffenden Phantasie des Lesers anheimgestellt bleibt.

Ich will die Sache an einigen Beispielen klar machen.

So sagt Spitzer von einem Wiener Parvenu, den man vor kurzem geadelt hat, es sei ihm vor wenigen Monaten „von der competenten Behörde die Erlaubniß zur öffentlichen Ausübung der Aristokratie" ertheilt worden. Der verborgene satirische Stachel beruht erstens darin, daß der neugebackene Aristokrat an sein früher betriebenes, vielleicht sehr ungentiles Metier erinnert wird, und zweitens in dem Hintergedanken: der Adel wird deine handwerksmäßige Schachernatur durchaus nicht umgestalten. Wäre dies nun in breiter Klarheit entwickelt, so würde man sich vergeblich nach einer Pointe umsehen. So aber liest man den eigentlichen Grundgedanken nur zwischen den Zeilen. Der Leser fühlt sich unwillkürlich geschmeichelt, weil der Autor ihm so viel Divinationsgabe und Feingefühl zutraut. Und so leicht das Räthsel auch sein mag, die Lösung erfüllt stets mit Genugthuung.

Ein andermal sagt Spitzer von dem Rindvieh, das geschlachtet wird: „Es erliegt seinen Berufspflichten."

Auch hier ist der satirische Hintergedanke: „Die Berufspflichten gar mancher sogenannten wichtigen Persönlichkeit bestehen darin, daß sie als Rindvieh in die Haushaltung der Menschheit geschlachtet wird —" zierlich versteckt und doch augenblicklich erkennbar.

Nicht minder schöne Effecte erzielt Spitzer durch eine graziöse Uebertreibung im Consequenzenmachen.

Graf Taaffe behauptete einst, das Charakteristische des Ideals sei, daß man dasselbe nicht erreichen könne. Spitzer zieht alsbald die Consequenz, „daß auch das geruchlose Putzen der Handschuhe und das Ausmerzen der Fettflecke aus lichten Beinkleidern zu den idealen Bestrebungen der Sterblichen gerechnet werden müsse."

Als die österreichische Regierung ihr Budget durch einen Posten bereicherte, der zum ersten Male die kühne Wortverbindung „unberittene Cavallerie" in die deutsche Schriftsprache einführte, da flocht Daniel Spitzer seinen „Wiener Spaziergängen" folgenden Passus ein:

„Wir werden vielleicht künftighin in den Zeitungen unter der Ueberschrift „Ein kühnes Reiterstückchen" lesen, daß der Wachtmeister X. von der Reiterkaserne auf dem Heumarkt in dreiviertel Stunden nach Hütteldorf ge-

gangen sei; und wenn man einen kräftigen Krieger, der über seine Hühneraugen Beschwerde führt, fragt, wie er in deren Besitz gelangt sei, erhält man möglicherweise zur Antwort: „O, ich war fünf Jahre bei der Cavallerie.‟"

Sehr häufig erzielt Spitzer dadurch eine drastische Wirkung, daß er auf eine Prämisse gerade das Gegentheil von dem folgen läßt, was man erwartet hat.

„Mosenthal," so schreibt er, „steht für den Fortschritt ein, soweit dieser dem Avancement nicht im Wege steht, und verlangt unerschrocken alle diejenigen Freiheiten, die im Reichsgesetzblatt seit längerer Zeit publicirt sind."

In einem offenen Briefe an eine „junge, schöne und geistreiche Dame" heißt es:

„Ich bin zwar nicht so allbekannt wie der geheime Plan eines Generals, zähle jedoch unter den wenigen, die mich kennen, sehr viele Feinde."

Von zwei vielgenannten Wiener Dramatikern schreibt er:

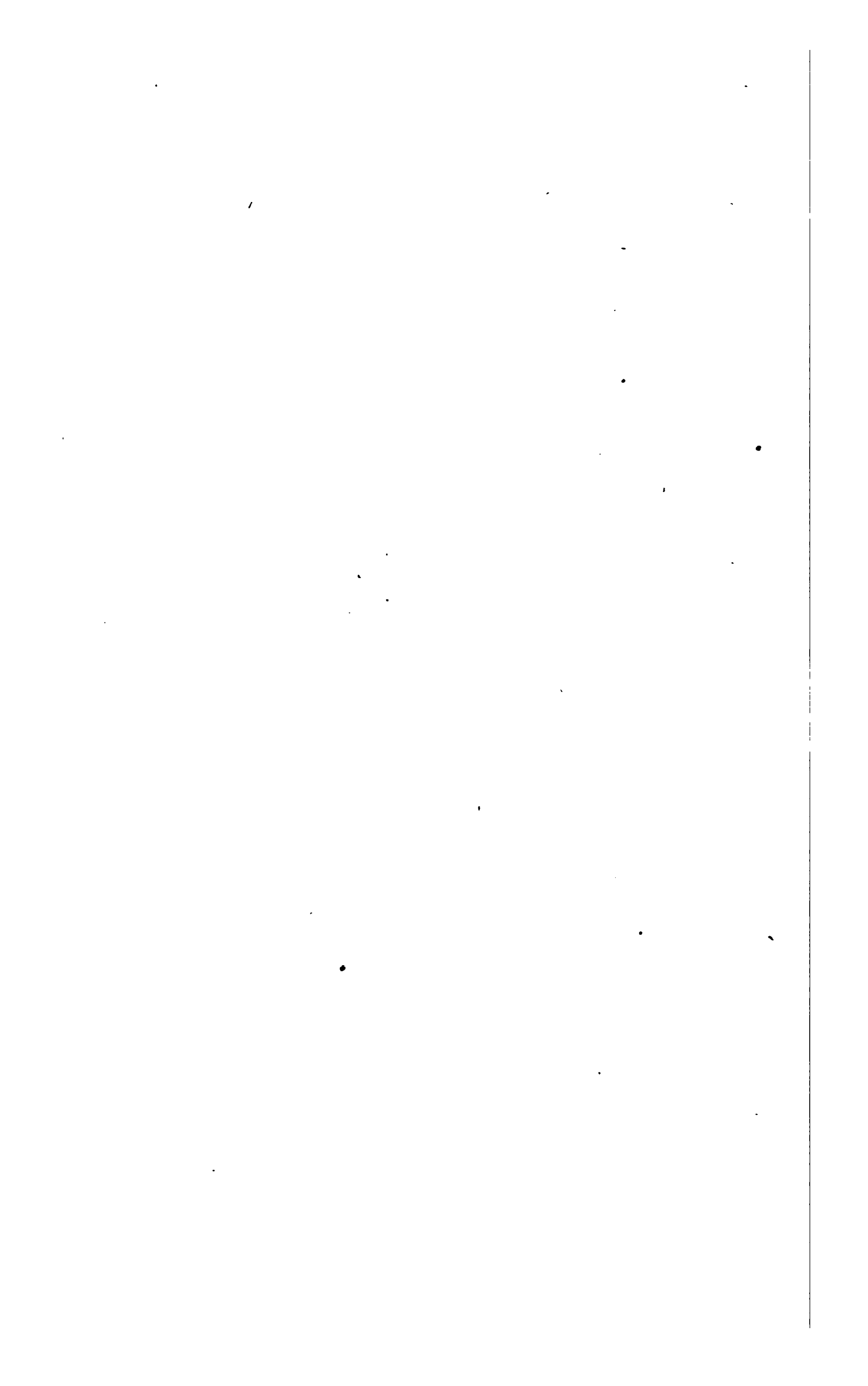
„Sie beherrschen das Repertoire des Burgtheaters in schöner Abwechselung, und die Liebhaber der dramatischen Kunst verdanken ihnen so viele theaterfreie Abende."

Das Vorstehende wird genügen, um selbst dem

Norddeutschen, der die Spitzer'schen Feuilletons niemals zu Gesicht bekommen hat, die Ueberzeugung zu geben, daß der „Wiener Spaziergänger" eine eigenartige Erscheinung ist. Witz und die Fähigkeit der persönlichen Satire sind diesem Autor nicht abzusprechen. Einen Umstand scheint Lindau indeß übersehen zu haben. Die Spitzer'schen Feuilletons machen nämlich nie den Eindruck der unmittelbaren intuitiven Production. Dafür stehen die Pointen zu dicht. Man hat vielmehr das Gefühl, als seien diese einzelnen Mosaiksteine mit großer Geduld und Mühe zusammengetragen — wie denn Spitzer in der That jeden glücklichen Einfall, der ihm während der Woche kommt, zu Papier bringen und im Samstag-Feuilleton an geeigneter Stelle verwerthen soll. Albert Wolff, vom Pariser „Figaro", erzählte mir einst, Jules Janin habe in ähnlicher Weise gearbeitet, und den Entwurf seines Feuilletons im Laufe der Woche täglich mit neuen Einfällen und Finessen bereichert. Jedenfalls hat es Janin besser verstanden als Spitzer, diese Entstehungsart zu verheimlichen und die Fugen seiner Composition zu verwischen. Der Hauptgrund dieses Unterschiedes mag in der Thatsache liegen, daß Jules Janin nicht annähernd so auf die Pointe hinaus arbeitet wie der Verfasser der „Wiener Spaziergänge".

Fünftes Kapitel.

Friedrich Schlögl. Die Localchronik.



Ein Feuilletonist von höchst eigenartigem Talent ist Friedrich Schlögl, der „F. S." des „Neuen Wiener Tagblatt" (geboren im Jahre 1821 als der Sohn armer Eltern, später k. k. Rechnungsbeamter, gegenwärtig pensionirt). Schlögl hat seine zerstreuten Skizzen zuerst unter dem Titel „Wiener Blut (Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau)" zusammengestellt. Das Buch erregte ungeheueres Aufsehen: die Wiener erfuhren erst jetzt, da ihnen die Leistungen Schlögl's in geschlossener Colonne vor die Augen traten, daß sie einen Künstler besaßen, der ihrem Volksleben ein umfassendes, geradezu classisches Spiegelbild entgegenhielt. Friedrich Schlögl ist der österreichische Glaßbrenner, nur daß wir ihn mit größerem Rechte in die Zahl der Feuilletonisten einreihen dürfen.

Eine Wiener Wochenschrift charakterisirt unseren Autor wie folgt:

„Schlögl ist eine Specialität unter den Wiener Journalisten, die nicht ihresgleichen hat. Er kennt das Wiener Leben, wie vielleicht keiner mehr, und seine Feder hat meisterhaft verstanden, es stets in seiner ganzen „Gemüthlichkeit“ zu schildern, ohne dabei der Trivialität zu verfallen, die sich an die Beschreibung des Kleinen so gern anhaftet. Seine Skizzen: der „Wiener Volkssänger“ sind wahre Cabinetsstücke feuilletonistischer Genremalerei. Der Culturhistoriker, der das Wien, das wir kennen, das Wien von Metternich und Andrássy einst schildern wird, muß Schlögl's Skizzen benutzen, denn sie sind einzig in ihrer Art sowol durch ihren Inhalt als durch ihre originelle Form. Erwähnt muß auch noch werden, daß, als die Ernennung des Ministeriums „Hohenwart-Jireček“ (Februar 1871) Wien in einen Lachkrampf der Entrüstung versetzte, Schlögl mit einer Notiz, „Im Mistgrüberl“ überschrieben, in der er ein Gespräch zwischen einem böhmischen Amtsdiener und einem „feschen“ Wiener Fiaker brachte, besser den Nagel auf den Kopf traf, und der tiefinnersten, zwischen Entrüstung und Heiterkeit schwankenden Stimmung der Wiener einen richtigeren Ausdruck gab als alle Leitartikel der großen Journale.“

Schlögl besitzt eine Fülle von Humor, einen uner-

schöpflichen Reichthum von Gemüth und die geniale Kunst der Skizze, die mit wenigen Strichen mehr leistet als der Stümper mit unendlichem Wust.

Wie brillant Schlögl die „kleinen Leute" zu schildern weiß, dafür möge das nachstehende Bruchstück aus dem „Fasching der Armen" sprechen:

„„Du, beim Greißler is am Irtag a Ball, er hat die Krautkammer auskramt, a Zehnerl is Eintritt, 's kummen lauter Bikennte aus der Nachbarschaft — daß Di daweil z'samrichst, mir gengan a übri!"

„Mit dieser schmucklosen und unparfümirten Einladung avisirt ein ausgedienter Deutschmeister und nunmehriger Stiefelputzer die „Seinige", die am ganzen Grund bekannte Wäscherin und kreuzbrave „Frau Kathel", von dem bevorstehenden Faschingsgenuß. Und nun wird gewaschen und gebügelt, die Unterröcke werden gestärkt und das „blaugetupfte Kammertuchkladl", worin's vor 39 Jahr' bei der Hochzeit so sauber ausg'schaut hat, daß alle Mannsbilder auf sie „gschiärng'lt hab'n", wird aus dem Archive hervorgesucht und noch einmal ins Treffen geführt.

„Und am „Irtag" ist wirklich der „Ball" in der Krautkammer des Greißlers. Es kommen übrigens thatsächlich nur „Bikennte". Da ist z. B. der Herr Alois, der Laternenanzünder, mit seinen fünf „Madeln", wovon

vier ins „Nähen gehen“ und eine für's Ballet ausgebildet wird. Ferner ist der „Mussi Franz“ anwesend, der durch 21 Jahre Himmeltrager war, aber seines Brustleidens wegen den Dienst verließ und nun dem Greißler beim Krauteintreten hilft. Dann die „Mamsell Schanett“, eine ältliche Person, die in ihrer Jugend eine reiche Partie hätte machen können, indem ihr ein vornehmer Herr einmal von den Klepperstallungen bis in die Reißnerstraße „nachg'stieg'n ist“, und die nun vom „Umsetzen“, „Krankenwarten“, Platzaufheben und der Bereitung eines sehr gesuchten schwarzen Gichtpflasters lebt. Weiters die Frau Susi, die Auskocherin, mit ihrem Sohne Ignaz, der „ins Läuten geht“. Der Werkelmann vom „hinter'n Hof“, der nicht nur sein „Instrument“, sondern auch „elf lebendige“ Kinder mitgebracht, die älteste Tochter sogar in der Maske; der Herr Jacob, der Holzhacker; Herr Wenzel, der Flickschneider aus der Dachwohnung, und Herr Peter, der Zettelanpapper, der nicht lange bleiben kann, weil er zeitlich „ins G'schäft“ muß, sind ebenfalls, und zwar sammt ihren Ehehälften und vollkommenem legitimem Nachwuchs erschienen u. s. w.

„Das Fest selbst ist einfach, aber gemüthlich. Ist der Saal (die Krautkammer) auch etwas überfüllt, man findet doch Platz, um einen ehrsam gemäßigten Walzer zu

je vier oder fünf Paaren durchzumachen. Herr Wenzel, der Flickschneider, ein durch und durch musikalisch gebildeter Mann, sozusagen ein Tausendkünstler, besorgt die Musik, d. h. er spielt abwechselnd Guitarre oder bläst Clarinette. Auch der Werkelmann gibt sein Repertoire zum Besten, auf allgemeines Verlangen aber muß Herr Wenzel Csakan blasen und die Frau Kathel mit dem „Ihrigen", der zu diesem Zwecke, „obwohl 's a damische Hitz hat", sogar seinen Rock anzieht, einen Menuet tanzen. Den Schluß bildet ein Polsterltanz, bei welcher Gelegenheit der „Mussi Franz" der „Mamsell Schanett" unter lautem Bravogeschrei ein „Bußl" zu geben hat, worüber diese feuerroth wird und, an ihrem Platze angelangt, den neben ihr sitzenden Frauen noch einmal die Geschichte erzählt, wie sie in ihrer Jugend eine reiche Partie hätte machen können, denn jener noble Herr schien doch ernste Absichten gehabt zu haben, sonst wäre er nicht (notabene ohne ein Wort zu reden!) den weiten Weg von den Klepperstallungen bis in die Reißnerstraße ihr nachgegangen.

„Das Büffet ist selbstverständlich gleichfalls nicht lucullisch. Der Greißler ließ eine Rein Gollasch kochen, das allgemein Beifall fand, und besorgte auch den nöthigen Trunk. Die Frau Susi, die Auskocherin, lieferte die Krapfen (solide, compacte Waare), die sich eines

reißenden Absatzes erfreuten und ihr den Ruhm, die „erste Krapfenbäckerin“ weit und breit zu sein, verschaffen. Die Frau Susi wird deshalb auch um das „Recept“ förmlich bestürmt; sie macht übrigens kein Geheimniß daraus, und während die Jugend walzt, erklärt sie den wißbegierigen Müttern ihr System. „Mein Gott!“ sagt sie, in ihrem Siegesbewußtsein etwas schmunzelnd, „es is ka Kunst und ka Hexerei! I nimm halt auf 100 Krapfen a groß's Maßl Mundmehl, vier Eier, ein Vierting Schmalz — 's Schmalz von unserm Herrn Greißler (dieser nickt bejahend), nit mehr und nit weniger, dann das übrige Zubehör, ein Löffel voll Salz, ein Vierting Powidl — vom Herrn Greißler“ („Ganz richtig!“ ergänzt dieser), „um zwei Kreuzer Germ, ein Seitl Mili, nur a ablasene, die Frau Sali soll's sagen —“ („Ja, nur ablasene“, bestätigt die Aufgeforderte), „no, und Zucker, was man eben braucht.“ Delicat! ruft der ganze Cercle, und Jeder und Jede langt noch nach einem solchen Wunderkrapfen. Nur der Herr Jakob, der Holzhacker, refusirt sie mit der Entschuldigung: „I trau mi nit, mir san's z'fett, mein Magen is seit a sechs Woch'n nit ganz in der Urdnung, i bleib bei dem, was i g'wohnt bin, der Herr Nachbar macht mir nachher a paar Würst in Essig und Oel an, denn man kann net wissen ...“

„„Recht haben's, Herr Jakob!“ commentirt die Versammlung, „bleib'ns bei Ihrer Urdnung, über Urdnung geht nix!“ — „Seg'ns“, sagt die Hausmeisterin, „der Meinige lebet a noch, wann er nit gestorb'n wär, das heißt, wenn er bei seiner Urdnung blieb'n wär. Sein Lackerl Bier auf d'Nacht hätt' ihm nit g'schadt, aber da hat er mit dem Malefiz-Wein anfangen müssen, der hat'n z'samm'biss'n. Gott tröst'n!““

Die Meisterschaft Schlögl's bekundet sich hier auch namentlich darin, daß er die komischen Züge seiner geliebten „Weaner“ vollauf zur Geltung kommen läßt, ohne daß er die Beschränktheit ihrer Verhältnisse verhöhnt oder bespöttelt. Er gleicht hierin dem großen britischen Humoristen Charles Dickens, der seinen „Mister Pickwick“ trotz der wundersamen Laune, mit der er seine Thaten beleuchtet, immer sympathisch zu halten weiß. Man gewinnt diese Leute lieb, so herzlich man über sie lachen mag.

Schlögl's neueste Feuilletons sind vor kurzem bei L. Rosner unter dem Titel „Wiener Luft“ erschienen. Sie schließen sich ebenbürtig an des Autors frühere Leistungen an.

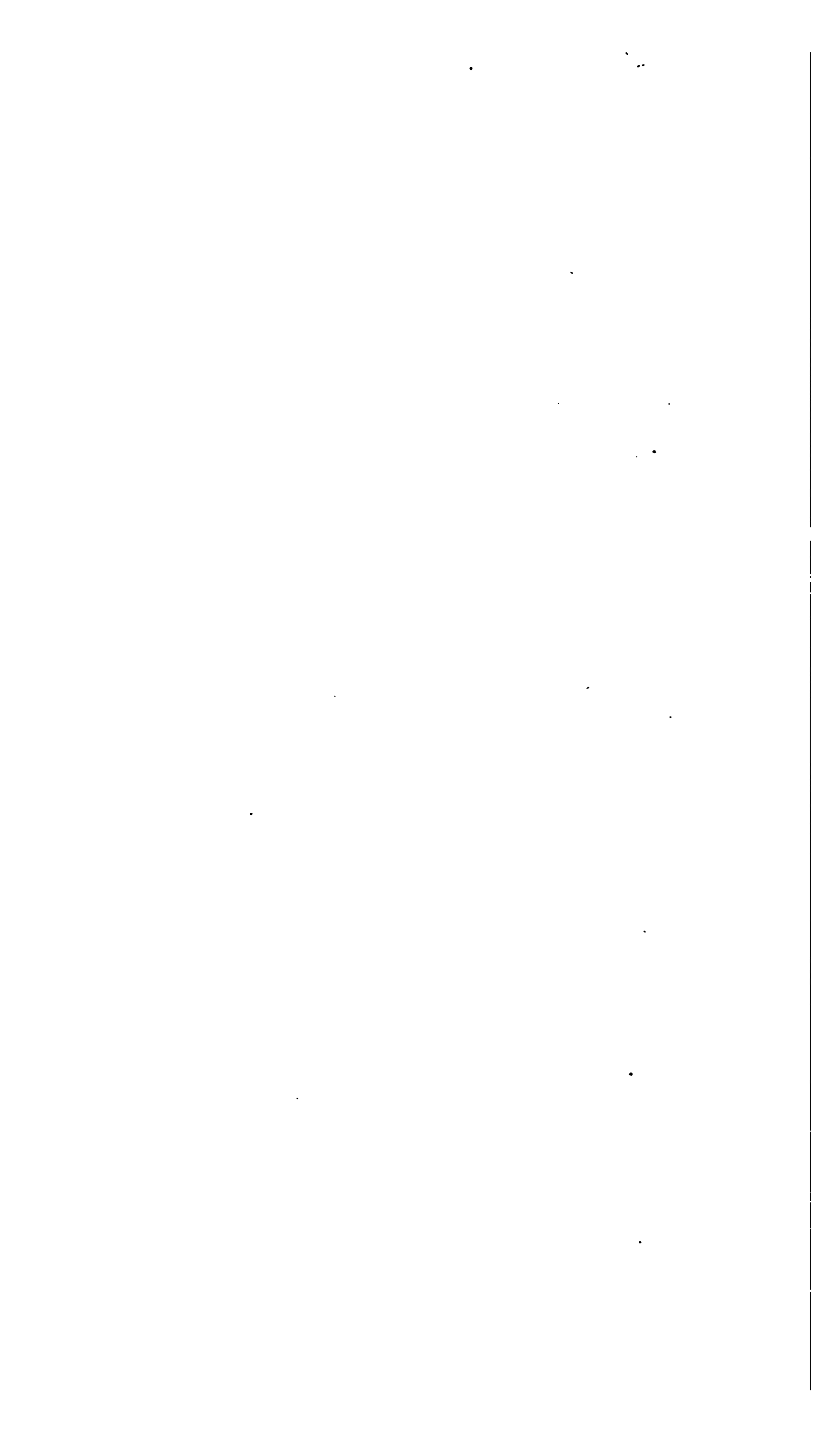
* * *

Eine bescheidene Abart des culturhistorischen Feuilletons ist die Localchronik. Sie liefert nicht wie die Feder

eines Friedrich Schlögl allgemein gültige Lebensbilder, sondern behandelt in Form der Berichterstattung concrete Ereignisse des geselligen Lebens. Daher fällt sie nur ausnahmsweise in den Bereich der Literatur: sie rangirt in der Regel ungefähr mit dem politischen Leitartikel. Der bekannteste Vertreter dieses Localfeuilletons ist der Berliner Chroniqueur Ludwig Pietsch, der, ursprünglich ein Maler, später das Kunstreferat bei verschiedenen Berliner Zeitungen übernahm und neuerdings die „Chronique de Berlin“ an der „Vossischen Zeitung“ und die regelmäßigen Feuilletoncorrespondenzen der „Schlesischen Zeitung“ schreibt. Uebrigens hat Pietsch auch andere Gebiete des Feuilletons mit gutem Erfolg cultivirt, wie denn z. B. seine „Unpolitischen Reichstagsbilder“ lebhaftes Aufsehen erregten.

Sechstes Kapitel.

Das literarisch-kritische Feuilleton. Rudolf Gottschall.



Wir kommen nunmehr zu dem literarisch-kritischen Feuilleton, das sich theils als eigentliche Kritik eines concreten literarischen Werkes, theils als Charakteristik einer ganzen literarischen Kategorie, als literar-ästhetische Abhandlung, als Biographie u. s. w. specialisirt.

Hier sind zunächst zwei Schriftsteller zu erwähnen, deren Schreibweise an die elegant vornehme und doch farbenprächtige Diction der englischen Essayisten und Geschichtschreiber anklingt. Ich meine Rudolf Gottschall und Karl Frenzel. Es würde uns schwer fallen, handgreiflich auseinanderzusetzen, wodurch sich die stilistische Physiognomie dieser Autoren etwa von der eines Paul Lindau unterscheidet. Im besten Falle könnte man eine Zusammenstellung von Spracheigenthümlichkeiten liefern, die dem Philologen vielleicht interessant wäre, den Kern der Frage, die Wirkung aber unaufgeklärt ließe. So viel scheint uns gewiß, daß bei Gott-

schall und Frenzel trotz der lebendigen Frische mehr Plastik und Ruhe vorhanden ist als bei Lindau. Die Linien der Zeichnung sind breiter und weniger skizzenhaft, das Colorit ernster und monumentaler. Auch hier gießt nicht selten der Humor seine rosigen Lichter aus: aber er zeigt sich discreter, er ist mehr „Vicar of Wakefield" als „Scapin" und „Gargantua".

Karl Rudolf Gottschall wurde am 30. September 1823 zu Breslau geboren, wo sein Vater als preußischer Artillerie-Offizier in Garnison stand. Als der Knabe heranwuchs, ward der Vater nach Mainz und später nach Coblenz versetzt. Die gesättigte Farbenpracht, die der Gottschall'schen Darstellung in Poesie und Prosa eigen ist, läßt sich ungezwungen auf die ersten Jugendeindrücke in dieser stimmungsvollen Rheinlandschaft zurückführen. Die Rheinländer sind die deutschen Venezianer. Es bedeutet kein müssiges Spiel des Zufalls, daß einer der neuzeitlichen Mittelpunkte der bildenden Kunst, das schöne Düsseldorf, an den Ufern unseres poesievollsten Stromes liegt. Eine gemüthvolle und hochbegabte Mutter trug wesentlich dazu bei, die Talente des Knaben zu entwickeln, die sich zunächst — ganz im Gegensatz zur landläufigen Regel — nicht in lyrischer, sondern in dramatischer Richtung bekundeten. Schon auf dem Gymnasium schrieb Gottschall einen „Cajus Gracchus", einen

„Catilina", Versuche, die das Interesse weiterer Kreise auf sich zogen, nachdem die Mainzer Journale einige Proben veröffentlicht hatten. Gottschall studirte in Königsberg Jurisprudenz: verschiedene liberale Excesse zogen ihm das consilium abeundi zu. Er wandte sich nach Breslau, wo ihn „wegen Betheiligung an einer verbotenen Studentenversammlung" das gleiche Schicksal ereilte. Erst im Herbste 1844 erhielt er die Erlaubniß, seine Studien in Berlin fortzusetzen. Im Jahre 1846 promovirte er in Königsberg als Doctor der beiden Rechte. Von seiner ursprünglichen Absicht, die Laufbahn des akademischen Lehrers einzuschlagen, mußte er abstehen, weil der damalige Minister Eichhorn ihm die Bedingung vorschrieb, „binnen Jahresfrist Beweise einer veränderten politischen Gesinnung beizubringen". Diese naive Zumuthung war der äußerliche Anstoß zu Gottschall's dramatischer und dramaturgischer Thätigkeit. Er übernahm nämlich die dramaturgische Mitleitung des Theaters zu Königsberg. Auf dieser Bühne gingen seine ersten Dramen („Der Blinde von Alcalá" und „Lord Byron in Italien") zuerst in Scene. Im Jahre 1852 mit Marie Freiin von Seherr-Toß vermählt, ward er im Jahre 1862 Redacteur der „Ostdeutschen Zeitung", unternahm 1863 eine Reise nach Italien und ließ sich 1865 in Leipzig nieder, wo er die im Brockhaus'schen Verlage erscheinen-

den „Blätter für literarische Unterhaltung“ und „Unsere Zeit“ redigirt.

Gottschall zeichnet sich als Feuilletonist durch eine ruhige, prächtige Klarheit der Diction aus. Seine Darstellung ist einem majestätischen Flusse zu vergleichen, der das Blau des Himmels und alle Herrlichkeiten der Landschaft ungetrübt wiederspiegelt und weder Stromschnellen noch Katarakte kennt. Dies ist der Gesammteindruck. Im Einzelnen macht sich als vornehmster Zug eine große Kühnheit und Originalität der Bilder geltend, wie sie nur aus der Phantasie eines reichbegabten Dichters blitzartig hervorleuchten. In der Regel sind diese Bilder von zwingender Correctheit; — aber, wie gesagt, ihre ganze Physiognomie ist kühn und originell. Gegner und Verkleinerer des Autors haben, wenn wir nicht irren, eine Reihe der verwegensten Tropen vor die Schranken gefordert und als metaphorische Vagabunden verurtheilt. Schlimmsten Falls beweist ein solcher Proceß doch nur den altbekannten Lehrsatz, daß Jedermann die Fehler seiner Tugenden hat, — ganz abgesehen davon, daß der platte Scharfsinn des Alltagsverstandes für dichterische Kühnheiten eigentlich keine competente Instanz ist. „Er stempelt,“ wie Gottschall sagt, „die Schönheit oft nur darum zu einem Fehler, weil eine dürftige und unempfängliche Einbildungskraft

unfähig ist, genialem Fluge zu folgen." Das Colorit eines Tizian, der hin und wieder die Farben allzu üppig verschwendet, bleibt immerhin ungleich sympathischer als die öde Monotonie eines Botticelli.

Gottschall's feuilletonistisch-kritische Aufsätze sind nur zum Theil gesammelt. Als Redacteur verschiedener literarischer Unternehmungen hat er Jahre hindurch die Feder des Recensenten geführt, ohne nachher jede Gelegenheitsskizze für unsterblich zu halten. Diese vornehme Reserve verdient manchem unserer jüngeren Literaturgenossen, die jede wortwitzelnde Briefkastenphrase für ein kostbares Kleinod erachten, als Muster vorgehalten zu werden. Sie ist in der Regel nur solchen Autoren eigen, bei denen das Feuilleton nicht den Mittelpunkt der schriftstellerischen Thätigkeit ausmacht. Wer auf irgend einem Kunstgebiete im eigentlichen Sinne des Wortes „producirt", der kennt die Kluft, welche die aphoristische Hervorbringung des Augenblicks von der reiflich ausgetragenen Schöpfung trennt. Er wird daher nur diejenigen feuilletonistischen Arbeiten der Aufbewahrung für werth halten, deren innere und äußere Abrundung an die Selbständigkeit eines Kunstwerks erinnert.

Von Gottschall's feuilletonistischen Werken machen wir namhaft: die „Porträts und Studien" (Leipzig, 1870—71), welche in vier Bänden eine Reihe „Litera-

rischer Charakterköpfe“ und „Culturbilder aus Paris und London“ darbieten; ferner: die „Reisebilder aus Italien“.

Als Probe der Gottschall'schen Stilistik theilen wir einen Passus aus dem Essay „Heinrich Heine“ mit:

„Wir sind stets der Ansicht gewesen, daß von den europäischen Nationen die deutsche und französische zusammen berufen sind, die Aufgaben des 18. und 19. Jahrhunderts zu lösen, Aufgaben, von deren Lösung der Fortschritt der Menschheit abhängt. Der große Einfluß, den Frankreich im vorigen Jahrhundert auf unsere Dichter und Denker, auf die ganze Entwickelung unserer Nationalliteratur ausgeübt hat, ist ein unverkennbarer. Selbst der Dramaturg Lessing, indem er die Macht der classisch-französischen Traditionen brach, ging doch wieder Hand in Hand mit Diderot, dessen Familienschauspiele auf seine eigene Production mehr einwirkten als Shakespeare. Die Gegenwirkung blieb nicht aus und ist nachweisbar seit dem Buche der Frau von Staël über Deutschland bis in die jüngste Zeit; nur daß die Franzosen, wie Renan, Taine u. a., von unserer Philosophie Darlehen entnehmen, während wir noch mehr als wünschenswerth ist unter der Herrschaft des französischen Theaters stehen, welches das Conversationsstück an den ersten und die Posse an den zweiten Bühnen

der Hauptstädte beherrscht. Die Beziehungen Frankreichs und Deutschlands bilden gleichsam eine große Tanztour, ein Fliehen und Suchen, ein feindliches Gegenübertreten, ein versöhntes Zusammenschreiten, bitterste Herausforderung bis zu tödtlichem Haß, freudiges Wandeln Hand in Hand zu gleichen Zielen — aber hinter den wechselnden Verschlingungen steht unsichtbar der große Tanzmeister, der Weltgeist, und giebt die Touren und das Tempo an und vereinigt die getrennten Nationalitäten zuletzt zu einer großen Ronde um einen Mittelpunkt, um die blumengeschmückte Bildsäule freier und schöner Menschlichkeit! Wir sind deshalb weit entfernt, gering zu denken von den Großthaten deutscher Befreiungskriege; selbst dem Rheinliede gönnen wir sein gutes Recht, und gegenüber den kecken Posituren des französischen Chauvinismus soll die deutsche Nation machtvoll und einheitlich jeden Fuß breit Landes vertheidigen. Doch wir sehen selbst in den blutigsten Kämpfen der Nationalitäten lebenspendende Umarmungen; der Dampfpflug des Krieges lockert die Erde für die Aussaat verwandter Culturen; Sieger und Besiegte lösen sich ab im Würfelspiele der deutsch-französischen Kriege; aber der Sieger wurde in das Land des Besiegten geführt, vertraut mit der Sitte und dem Geistesleben desselben. Die schroffen Einseitigkeiten, die der Krieg herausgekehrt, mochte der

Friede um so eher abschleifen. In jüngster Zeit haben Frankreich und Deutschland in ihrem großen pas de deux einander einen Schritt entgegengemacht, selbst wenn sie ihn machten mit geballter Faust. Deutschland ist dem politischen Ideal einer großen und starken Nation, welche bisher ausschließlich von Frankreich vertreten war, näher gekommen, und Frankreich hat zugleich mit dem Respect vor deutscher Thatkraft doppeltes Interesse gewonnen an deutscher Literatur, während seine eigenen Denker einen zum Theil nach Deutschland herüberwirkenden Einfluß gewinnen."

Auch die folgenden Stellen aus der Studie über Wilhelm Jordan mögen hier Platz finden:

„Die erhabene Muse wird es uns nicht übel deuten, wenn wir der Ansicht sind, daß das deutsche Volk der Nibelungensage und das deutsche Volk der Neuzeit gar nichts mit einander gemein haben, daß sie durch eine Kluft der Cultur getrennt sind, welche sich nur mit Hilfe einer Balancirstange der Gelehrsamkeit überspringen läßt. Dies alte Rothgeld mit dem Zeichen der Zeit preiswerth zu prägen, ist deshalb eine Unmöglichkeit. Ueberhaupt soll man nicht neuen Wein in alte Schläuche gießen. Das neue Volksepos muß aus unserer Cultur, aus unseren Gedanken- und Gefühlskreisen herauswachsen; dann braucht es nicht mit dem Zeichen der Zeit

geprägt zu werden, da es das Leben der Zeit in sich trägt."

Und gleich darauf:

„Keineswegs sind indeß diese „Nibelungen" eine Neudichtung, die sich an das Nibelungenlied des Ritters von Kürenberg anschließt, an jene letzte Redaction volksthümlicher Gesänge, die bis in die neueste Zeit ihre Volkseigenthümlichkeit behauptet hat. Die Nibelungensage ist nach Jordan's Ansicht von den Minnesängern ihrer Größe und Herrlichkeit entkleidet, für den höfischen Geschmack zurechtgemacht, für die galanten Damen der Ritterburgen zugestutzt worden. Die Reimstrophe hat dazu beigetragen, die erhabene Sage der Urzeit in eine luxuriöse Gewandung zu kleiden und ihr ein einschmeichelndes Lächeln zu geben, was zu ihren runzelvollen Zügen wenig paßt. Nach Jordan's Ansicht ist unser „Nibelungenlied" kein eigentliches Volksepos mehr, sondern ein in Sammt und Seide einherstolzirendes Rittergedicht, das die großen Gestalten der Vorwelt auf das Niveau einer schon herabgekommenen und vielfach verbildeten Zeit herabdrückt. Der Dichter selbst wühlt daher die alten Hünengräber der Sage auf, wie sie in der „Edda" und „Wölsungasage" enthalten sind. In diesen Stoffquellen findet er die reckenhafte Größe, das unverfälschte urgermanische Heidenthum; er gräbt die

poetischen Mammuthsknochen der ultima Thule hervor, die gleichsam in den Eispalästen des Nordens conservirten Götter- und Heldensagen, und seine Muse kommt mit Gigantenschritt, reichbeladen mit flimmernden, seltenen Schätzen von dieser Polarexpedition zurück, Eisreif und Schneenebel in den wallenden Locken."

Siebentes Kapitel.

Karl Frenzel und die Berliner Nationalzeitung.

Nahe mit Rudolf Gottschall verwandt ist Karl Wilhelm Theodor Frenzel, der Feuilletonist der Berliner „National-Zeitung“. Vielleicht schreibt Frenzel um eine Nuance kühler als Gottschall, vielleicht ist seine Verwandtschaft mit dem englischen Essay schärfer und umfassender ausgeprägt.

Karl Frenzel wurde am 6. Dec. 1827 in Berlin geboren. Im Jahre 1849 bezog er die dortige Hochschule, um unter Böckh, Guhl, Werther, Ranke und Trendelenburg Philosophie und Geschichte zu studiren. Im Jahre 1852 zum Doctor der Philosophie creirt, wirkte er zuerst als Gymnasiallehrer, bis es dem Einflusse Karl Gutzkow's gelang, den jungen Philologen in die Laufbahn des Schriftstellers herüberzuziehen. Frenzel veröffentlichte nun zuerst in den von Gutzkow redigirten „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ eine Reihe novellistischer und feuilletonistischer Arbeiten, denen in kurzer

Frist der Roman „Melusine“ folgte. Im Jahre 1861 trat Frenzel in die Redaction der „National-Zeitung“, deren Feuilleton er bis zur Stunde mit Takt und Einsicht geleitet hat. Daß die Feuilletonistik der „National-Zeitung“ hin und wieder etwas doctrinär schillert, ja, daß sie einzelne Blüthen gezeigt hat, denen man beim besten Willen den Namen Feuilleton nicht zusprechen kann, das liegt weniger an der individuellen Richtung des Redacteurs, als an der geistigen Atmosphäre der preußischen Hauptstadt, wo die Schulweisheit des großen Dialektikers Hegel noch immer nicht an den Nagel gehängt ist, oder doch unbewußt in der Anschauung und Denkweise der neuen Generation fortwirkt. Jedenfalls hat es Frenzel verstanden, dem Rez-de-chaussée der „National-Zeitung“ die hervorragendste Position unter sämmtlichen norddeutschen Blättern zu erobern. Von den Tagen, da Titus Ulrich und Anton Gubitz, der Sohn des „alten“ Gubitz, ihre ersten Referate über Theater und Kunstsachen lieferten, bis zur neuesten Gegenwart, liegt für die „National-Zeitung“ eine Epoche der erfreulichsten Entwickelung vor, die, wie gesagt, in erster Linie das verdienstliche Werk des rastlosen Redacteurs ist. Das Referat über die Hoftheater übernahm Karl Frenzel im Jahre 1862 als Nachfolger Eduard Tempelten's, der sein Amt nach dem Ausscheiden Ulrich's

im Jahre 1860 angetreten hatte. Tempeltey war auch Referent für die kleinen Theater gewesen; Frenzel erkannte sehr wohl, daß eine gedeihliche Leistung bei einer derartigen Cumulation der Obliegenheiten unmöglich war. Er bestellte daher für die übrigen Theater einen Hülfsreferenten, Dr. Hubert Timmler, einen Verwandten des berühmten Kunsthistorikers Franz Kugler. Hiermit war für die Gestaltung des Feuilletons ein nicht unwichtiger Fortschritt bewerkstelligt.

Neben seiner dramaturgischen Thätigkeit hat Frenzel das Rez-de-chaussée der „National-Zeitung" zum Terrain für seine literarisch-kritische Thätigkeit im engern Sinne erkoren. Hier erschienen zuerst seine trefflichen Studien über Karl Gutzkow's „Zauberer von Rom" und nachmals vieles, was jetzt als „Studien" unter verschiedenen Titeln gesammelt vorliegt. Auch als politischer Feuilletonist — eine Specialität, die Karl Frenzel zuerst in die deutsche Literatur eingeführt hat — ist er mehrfach thätig gewesen, besonders seitdem die Kriege mit Frankreich und dem Papismus ein so günstiges und farbenprächtiges Material boten.

Bis zum Jahre 1867 brachte die „National-Zeitung" nur viermal wöchentlich ein Feuilleton. Der Initiative Karl Frenzel's ist es zu danken, daß sich die Eigenthümer des Blattes zu der damals sehr gewagt

scheinenden Großthat eines täglichen Feuilleton aufschwangen.

Von den gegenwärtigen Mitarbeitern nennen wir den Musikreferenten Otto Gumprecht, die Kunstkritiker Hermann Grimm, Alfred Woltmann und Julius Lessing, ferner Julius Rodenberg (seit 1862), Alfred Meißner (seit 1871), Adolf Stahr (seit 1849), A. Strodtmann, Julian Schmidt, Karl Beck (seit 1850), Julius Wolff, Karl Braun, H. B. Oppenheim.

Die ersten gesammelten Feuilletons von Karl Frenzel erschienen im Jahre 1859 bei Karl Rümpler in Hannover unter dem Titel „Dichter- und Frauen. Studien". Im Jahre 1860 folgte eine zweite Sammlung unter dem gleichen Titel, im Jahre 1866 eine dritte. In demselben Verlage publicirte Frenzel seine „Büsten und Bilder" (1864). Im Jahre 1868 folgten die „Neuen Studien" (Berlin). Der Inhalt dieser Werke ist vorzugsweise ein literarisch-kritischer; doch zeichnet uns Frenzel seine literarischen Charakterköpfe stets auf dem Hintergrunde eines breit entwickelten Zeitgemäldes, so daß seine Arbeiten ins Geschichtliche und Culturhistorische übergreifen. „Die deutschen Kämpfe" (Hannover 1874) enthalten des Autors politisch-philosophische Feuilletons („Wider Frankreich", „Wider Rom", „Die Ideale der Zukunft").

Was den Verfasser der „Studien" in erster Linie auszeichnet, das ist die volle, verständnißklare Beherrschung seines Gegenstandes, der vorurtheilslose Blick und die große Kraft der Gestaltung. Er rückt uns vermöge dieses Talents die entferntesten Gegenstände in die Sphäre einer gewissen Vertrautheit; er weiß das Entlegene nicht nur mit unserm Denken, sondern mit unserer Anschauung und unserm Gefühl zu verknüpfen; er gibt niemals zerstreute Züge, sondern ein kräftig umrissenes, volles Gesammtbild.

Ganz besonders frappirt dieses Talent bei Vorwürfen aus der antiken Welt, wie z. B. in den Aufsätzen über Publius Terentius und Quintus Horatius Flaccus. Der Autor löst hier, wenn ich sagen darf, das Alterthum ins rein Menschliche auf. Jene unnahbare schulgerechte Classicität, die den Träger eines altrömischen Namens fast mit dem Schleier der Mythe umkleidet, und das Einst dem Jetzt so schroff gegenüberstellte, daß wir uns fragen mußten: Ist dieser Terenz ein Begriff oder eine Individualität? — jene unplastische Verschwommenheit hört hier mit einem Mal auf. Frenzel versetzt uns, ohne ersichtliche Anstrengung, lediglich durch die ihm eigene vollkommene Beherrschung des Stoffes und durch die intuitive Kraft seiner Darstellung in das verborgenste Treiben jener Epoche. Und selbst, wo er einen

Zug seines Gemäldes mit „vielleicht“ einleitet, selbst wo er Hypothesen gibt: überall haben wir das Gefühl, daß die Dinge so und nicht anders gewesen sind. Wie scharf und verständnißvoll charakterisirt er in Horaz den „Dichter der goldenen Mittelstraße“. Frei von dem Irrwahn gewisser akademisch angekränkelter Schwärmer erklärt er kühnlich, unter den großen, wahrhaft schöpferischen Poeten sei kein Platz für Horaz. Aber weit entfernt, diese Erkenntniß einseitig auszubeuten, weiß er das Schöne, Edle und Liebenswürdige, das den römischen Sänger kennzeichnet, in vollste Beleuchtung zu setzen, und so ein in der That wahres und gültiges Bild zu erzielen.

„Horaz“ — so schreibt er gegen den Schluß seiner Abhandlung — „steigt niemals auf wie ein Aar, mit mächtigem Flügelschlage; so innere Wärme wie Gedankenreichthum vermissen wir in diesen Gedichten. Dafür ist nichts Niedriges und Gemeines in ihm, eine Fülle von Bildern und mythologischen Anspielungen geben dem Ganzen, wenn nicht Bewegung und Seele, doch Glanz und Schimmer.“

Und weiter unten:

„Das Zwiegespräch zwischen Horaz und Lydia — zwei Liebende streiten sich, um sich wieder zu versöhnen — strömt einen Hauch von Zärtlichkeit aus, wie ihn nicht viele Liebesgedichte des Alterthums besitzen: es ist wie

eine eben sich öffnende Rosenknospe. Rein und schön wie hier die Empfindung der Liebe, klingt das Naturgefühl des Dichters in den melodischen Strophen an die bandusische Quelle, in dem Gedichte an Sestius wieder, das den Beginn des Frühlings feiert. Nicht in den rohen Genüssen eines Trimalcion schwelgte Horaz, er war kein Weinschlauch, kein Dickwanst, nicht jeder leichten Dirne lief er nach. Wie sein Lehrer Epikur suchte er zwischen dem Begehren unserer Sinne und den Forderungen unsers Gemüths ein Gleichmaß herzustellen; ich kann mir das Leben des Horaz doch nur als ein harmonisches, von Geist und Empfindung geadeltes denken. Es muß poetische Tage darin gegeben haben, voll Himmelsbläue und Sonnenschein, voll Freundschaft und Liebe. Wer Mäcenas, Vergil, Tibull liebte, wer dies feine Verständniß und Gefühl für die Schönheit der Natur hatte, wen die Sehnsucht nach der Einsamkeit nie verließ, der war kein gemeiner Mensch, mochte er noch so viel irren und sündigen."

Besonders anziehend wird bei Frenzel die Behandhandlung antiker Stoffe da, wo er das Moderne zum Vergleich heranzieht. So wägt er in der Studie über Terenz die Liebe, wie sie auf dem römischen Theater zur Gestaltung kam, gegen das gleiche Motiv der späteren

Dramatiker ab, eine Parallele, die in anmuthigster Form zu interessanten Ergebnissen führt:

„Die Komödien Shakespeare's und Calderon's, Molière's und Scribe's drehen sich um Liebesabenteuer; die Frauen sind allerdings, wie Voltaire will, so durch ihr Thun wie ihr Leiden für uns die interessantesten Personen der Komödie. In den Lustspielen des Terenz dagegen erscheinen die Mädchen, um deren Liebe und Schicksal es sich handelt, kaum auf der Bühne; meist hört der Zuschauer sie nur wie im „Mädchen von Andros“, in der „Schwiegermutter“, in ihrem Hause, in den Wehen, die Schutzgöttin der gebärenden Frauen anrufen. Sie sind die willenlose Beute roher Männer, leichtsinniger Jünglinge. Die Schattenseite der antiken Welt, des gefeierten Athens, tritt nirgends deutlicher hervor als hier. Von jenem seelischen Verhältniß, jener Zärtlichkeit des Herzens, die wir geneigt sind bei jedem Liebespaar vorauszusetzen, die aus jedem germanischen Volksliede uns anklingt, ist keine Spur da. In der ganzen Dichtung des Terenz gibt es kein einziges Liebesgespräch — das Gespräch zwischen Phädria und Thais, das den „Eunuchen“ eröffnet, verdient diesen Namen nicht, mit keiner Stelle aus Shakspeare oder Molière, nur mit der Ode des Horaz — Lydia und Horaz — vergleiche man es, um zu empfinden, wie unzart und

roh, selbst gegen Horaz, der Ausdruck der Liebe bei Menander ist, dem feinen, süßen Menander, wie ihn die Gelehrten Alexandria's priesen! Die untergeordnete Stellung der Frau in Griechenland, ihre Abgeschlossenheit in einem besondern Theil des Hauses hinderte die Entwickelung des Lustspiels, während die unserm Gefühl nach cynische Rohheit, die im Grunde das Verhältniß beider Geschlechter zueinander beherrschte, zum Aufblühen der Aristophanischen Posse nicht wenig beitrug. Die leichtsinnigen Mädchen der athenischen Komödie, die Tänzerinnen, Sängerinnen, Harfenspielerinnen sind auch weit entfernt von dem Ideal einer Aspasia und können sich an Witz, Munterkeit, Anmuth mit keinem Kammermädchen Molière's, mit keiner Zofe Calderon's messen. Wie widerlich ist diese Bacchis im „Selbstquäler", die ihren Geliebten verlassen will, wenn er ihr nicht im Augenblick so und so viele Silberstücke zahlt! Andererseits freilich, wie ähnlich sieht jene Thais, die von ihrem Geliebten fordert, er solle sie einige Tage lang im Besitz des reichen Hauptmanns Thraso lassen, einer französischen Camelienbame, die auch, weil das Leben kostspielig, mehrere Liebhaber braucht — die Gemeinheit der Welt, der Schmutz ist ewig derselbe, in Athen wie auf den Boulevards von Paris."

Das sind Stellen von großer feuilletonistischer

Kraft, in denen jede Zeile ein Gedanke, eine Beobachtung ist.

Ebenso wie auf dem Gebiete der Antike ist Karl Frenzel in den romanischen und germanischen Literaturen zu Hause. Seine Essays über Dante, Shakspeare, Cervantes und Luis de Camoëns sind Musterstücke des modernen Literaturfeuilletons. Unsere Fachgelehrten sollten diese Arbeiten lesen, um Respect vor der Gattung zu bekommen. Frenzel bewährt sich hier, ganz abgesehen von den äußern Vorzügen seiner classisch abgerundeten Prosa, als einen Mann von durchaus selbständigem Urtheil, der niemals in verba magistri schwört, sondern an jede literarische Größe mit dem ernstlichen Streben einer vollen und wahren Erkenntniß herantritt. Da kommen denn freilich mitunter Dinge zu Tage, die dem einseitigen Enthusiasten nicht eben mundgerecht sein mögen. Es sollte mich wundern, wenn die Shakspeare- und Dante-Vergötterer den berühmten Feuilletonisten der „National-Zeitung" nicht längst auf die schwarze Liste gesetzt hätten!

Da steht in der dritten Sammlung der „Studien" wörtlich zu lesen:

„Tanz, Spiel, Gesang, eine abenteuerliche Unterhaltung, bei der die Künste eines geschickten Maschinisten nicht fehlen durften, erfüllen beide Komödien („Sturm"

und „Sommernachtstraum“); in einzelnen Gedanken und Aussprüchen enthüllt sich der tiefe und schwermüthige Genius des Dichters, aber als Ganzes betrachtet, vermag ich in keiner dieser Dichtungen einen sonderbaren Tiefsinn und Inhalt zu entdecken.“

Da heißt es weiter unten noch pietätsloser:

„An „Timon“ lassen sich Shakspeare's Fehler und Vorzüge, seine „Manier“ am besten studiren. Hier steht er auf eigenen Füßen, er hat keine Erzählung vor sich, die er nur in eine dramatische Form umzugießen hat. Daher keine Handlung, kein Schluß.“

Ja, er nennt sogar das Lustspiel „Troilus und Cressida“ eine Posse, und läßt nicht undeutlich zwischen den Zeilen hervorblicken, daß dieser Achilles, dieser Ajax lebhaft an ihre gleichnamigen Collegen in der Offenbach'schen Operette erinnern. Er behauptet, der dramatische Bau dieser Posse entbehre jeder Durchbildung und feinen Gliederung. In die einzelnen Begebenheiten des Trojanischen Krieges sei die Geschichte der Cressida ohne sonderliche Kunst eingefügt.

Von den Dramen aus der englischen Geschichte erklärt Frenzel kühnlich, sie seien durchaus undramatisch: überall breche das Epos heraus; es fehle diesen Werken der tiefe Inhalt und der künstlerische Abschluß; zwischen Form und Stoff liege hier eine unausgefüllte Kluft.

Das Trauerspiel „Coriolan“ nennt Frenzel „herb und nach keiner Seite hin befriedigend“ u. s. w.

Das alles sind in den Augen gewisser Schwärmer ebenso viele Majestätsverbrechen. Die misera plebs kennt eben nur die Extreme. Um bei einem anerkannten Genius das Schwache vom Erhabenen zu sondern, bedarf es der kritischen Initiative. Da diese dem großen Publicum und seinen literarischen Führern absolut fehlt, so hat man, um jeder Mißlichkeit aus dem Wege zu gehen, das bequeme Mittel einer Universalverhimmelung ergriffen, und das faulste Witzspiel, dafern es nur Shakspeare verbrochen, in die Sphäre der Unantastbarkeit emporbewundert. Wir unsererseits stehen hier unbedingt in der Reihe der Opponenten. Wir stimmen dem Autor der „Studien“ bei, wenn er die ehemalige und jetzige Stellung Shakspeare's in der Weltliteratur ausgleichend gegeneinander abwägt und dem gegenwärtigen Zuviel genau dasselbe Mißvertrauensvotum ertheilt wie dem früheren Zuwenig. Shakspeare's Zeitgenossen ahnten nicht, welchen Schatz sie in den Werken des Meisters besaßen. „Die Menge rief dem, was uns längst gleichgültig geworden, der beweglichen Handlung, den Fechterscenen, Prügeleien und Späßen, dem Wahnsinne der Helden, dem Titanenhaften und Grotesken ihren Beifall zu, sie hielt sich an der äußeren Erscheinung.

Und nur um der Willkür und Rohheit dieser Form willen, wenn man sie mit dem Maßstabe des classischen Alterthums mißt, konnte Shakspeare länger als ein Jahrhundert für einen Barbaren gelten und halb vergessen sein. Denn Dryden, Addison und Voltaire kennen nur Shakspeare's Kleid. Wir sündigen jetzt auf der andern Seite, indem wir in diese Dichtungen, deren Tiefsinn aus jedem ihrer Athemzüge uns entgegenquillt, hineingeheimnissen, was je zwischen Himmel und Erde ersonnen ward; wir suchen eine Einheit zwischen Form und Inhalt, die nie bestand. Je harmloser wir diesen Dramen entgegentreten, je weniger wir in ihnen die Lösung von Räthseln und Problemen aufsuchen, je inniger wir uns dem Eindruck hingeben, den sie, uns anziehend und abstoßend, auf uns ausüben, desto mehr nähern wir uns ihrem Verständniß. Das Fremdartige und Unbegreifliche, mit dem sie uns zuerst, im Spiegel ihrer Erklärer, erschreckt, verschwindet dann, sie erscheinen uns bekannt und vertraut. Ein hoher, männlicher und edler Geist spricht zu uns, oft wunderlich, aber doch in verständlicher Sprache. Seine Schilderungen des Lebens greifen über das Gewohnte hinaus, aber es handelt sich im letzten Grunde doch immer nur um einfache, allgemein menschliche Dinge. Was kümmern mich die abstracten Ideen, welche im „Othello“ verbor-

gen sein sollen? Ich sehe darin nur, da der Vater der Tochter flucht, eine schon im Beginne unglückliche Ehe zwischen einer Weißen und einem Mohren. Im „Macbeth“ sehe ich, wie der Einfluß der Dämonen und der verführerische Glanz der Krone einen wackeren Mann zum Königsmörder und Tyrannen machen, in „Lear“ einen unglücklichen Vater, den die Undankbarkeit seiner Töchter, seine Härte und sein eigener Stolz in Wahnsinn stürzen. Brauche ich mehr?“

Aus allen diesen Erörterungen spricht ein starker, unerschrockener Geist, der sich nicht scheut, mit der gedankenlosen Mittelmäßigkeit die Fehde aufzunehmen; dabei ist die Form rein, im besten Sinne des Wortes correct.

Mit der gleichen Unbefangenheit wie Shakspeare beurtheilt Karl Frenzel den maßlos überschätzten Dante Alighieri. Die Charakteristik des florentinischen Sängers ist wiederum eine Perle feuilletonistischer Darstellung:

„Ein unbefangenes Dichten ist nicht in Dante, sondern ein durchaus absichtliches, künstliches. Von der großartigen Anlage und dem tiefen Sinne des Planes bis hinab auf das Spiel mit der heilig geschätzten Zahl drei, bis auf das Wort stelle, die Sterne, das jeden der drei Gesänge beschließt — alles ein überlegtes Schaffen von mathematischer Berechnung, weit abseits

von der Frische und Natürlichkeit Homer's. Wie sollten auch dreiundzwanzig Jahrhunderte, die zwischen ihnen liegen, so spurlos vorübergegangen, so ganz zu Schutt geworden sein, daß Dante eine gleiche jugendliche Welt hätte sehen können wie der ionische Dichter? Die Cultur und das Wissen der alten Gesellschaft hatten tiefe Furchen im Boden der Erde zurückgelassen, unvertilgbare Runzeln — drückend liegt sie mit ihren Propheten und Philosophen — mit ihrem Virgilius und der Idee des römischen Kaiserthums, ihrer letzten Schöpfung, auf Dante's Stirn — dazu die Gedanken der neuen Geschlechter, ihr Jenseits und noch mehr ihr Diesseits — drückend wie die Himmelskugel auf Hercules' Nacken. Ihm ist die Erde keine frische, im Morgenglanz ihres ersten Tages lächelnde Schöpfung; oben auf der Spitze des Purgatoriums, im irdischen Paradiese, mögen Rosen blühen, nimmerverwelkende, mag für den abgebrochenen Binsenzweig ein neuer am Stamme hervorbrechen, aber hienieden sucht nichts als Nichtigkeit und Vergänglichkeit. Habe ich selbst, Dante Alighieri, anderes gefunden als stets erneute Täuschungen, stets zerfallende Luftschlösser, endlich den Sieg der Lüge hienieden? Mußte Beatrice nicht sterben und der fromme Arrigo? Und es triumphirten der Panther und die Wölfin — Florenz, hochmüthig auf den Schein der Freiheit, Rom in der ge-

stohlenen Glorie der Heiligkeit. Den Augen des Leibes zwar zeigen sich die Dinge, wie jener Panther im bunten, gesprenkelten Fell, glänzend und lockend, aber der Geist erkennt ihr Wesen als nichtig und hohl — den Schaumblasen der Wellen gleich. Von dem Reiz ihres Scheines geblendet, verlierst du dich in ihrer unermeßlichen Fülle, in dem traurigen, wilden, ausgangslosen Walde, wenn dir nicht die göttliche Liebe die Einsicht schenkt, daß die einzige Wahrheit all dieses dich umwirbelnden und zerstreuenden Seins nur bei dem dreieinigen Gott ist. Dann verfliegt vor deinem Auge alle Schönheit der Welt, und sie, die dich angeblickt und angelächelt, holdselig wie die Sirene, steht vor dir, ein elendes häßliches Weib."

Ein bedeutsames Wort, mit dem diese Darlegung anhebt! Das Dichten Dante Alighieri's ist kein unbefangenes, sondern ein durchaus absichtliches, künstliches. Wie lange wird man fortfahren, einen Poeten, von dem sich dergleichen nachweisen läßt, zu den Dichtern ersten Ranges zu zählen? Wie lange wird man Dante neben Goethe und Shakspeare nennen? Es sei gestattet, hier eine Stelle von Arthur Schopenhauer beizubringen, der doch gewiß für eine philosophische Dichtung besonders empfänglich war:

„Ich gestehe aufrichtig, daß der hohe Ruhm der

„Divina commedia“ mir übertrieben scheint. Großen Antheil an demselben hat gewiß die überschwengliche Absurdität des Grundgedankens, infolge dessen, sogleich im Inferno, die empörendste Seite der christlichen Mythologie uns grell vor die Augen gebracht wird; sodann trägt das Ihrige auch die Dunkelheit des Stils und der Anspielungen bei:

„Omnia enim stolidi magis admirantur, amantque,
Inversis quae sub verbis latitantia cernunt.“ —“

Da hätten wir also ganz dieselben Ursachen, aus denen gewisse Philosophen für tiefsinnig gelten, nämlich die Dunkelheit und die Unverständlichkeit. Mag dem sein wie ihm wolle, so viel scheint zweifellos, daß es nicht die Aufgabe der Dichtkunst ist, dem Leser Charaden aufzugeben. Nach meinem Geschmack enthält ein einziges Gedicht von Goethe mehr wahre Poesie als sämmtliche Werke Dante's zusammengenommen.

Für eine ganz besonders gelungene Arbeit Karl Frenzel's hate ich die Studie über „Miguel Cervantes“. Hier zeigt sich so recht der Unterschied zwischen der Compositionsweise des Feuilletonisten und der des Stubengelehrten. Ein Literarhistoriker aus der alten Schule könnte eine Monographie über Cervantes auf folgende zwei verschiedene Arten in Scene setzen. Entweder: er

singe nach bekannter Melodie mit der Thatsache an: „Miguel de Cervantes Saavedra wurde im Jahre 1547 zu Alcalá de Henares geboren", und nun folgte regelrecht und trocken die Biographie. Oder: er begänne mit einer allgemeinen Phrase über Spanien, das Mittelalter und die menschlichen Verhältnisse überhaupt.

Anders der Feuilletonist Karl Frenzel. Er weiß die Genauigkeit des Geschichtschreibers mit der Farbenfrische des Dichters zu vereinigen. Er reißt uns in medias res und gibt uns sofort eine plastische Gestalt für die wir ein echt menschliches Interesse empfinden. Er beginnt also:

„Am Abend eines Apriltages im Jahre 1616 ritten drei Reiter auf raschen Pferden die steinige Fahrstraße von Esquivias, einem Landstädtchen, nach Madrid entlang. Sie ritten so rasch, daß ein vierter, der ihnen in einiger Entfernung folgte, umsonst seinen Esel schlug und spornte, sie zu erreichen, bis er endlich ausrief: „Holla! Holla! Habt doch die Güte, ihr Herren und haltet einen Augenblick!" Darüber zogen denn die Reiter ihre Zügel an, warteten — und es kam schweißtriefend, braun vom Kopf bis zur Sohle, in Gamaschen, einen Stoßdegen an der Seite, einen glatt gefalteten Kragen um den Hals, der sich, nur schlecht befestigt, beständig verschob, ein reisender Student, ein echtes, natio-

nales Gewächs spanischer Universitäten und Landstraßen, auf seinem Esel heran. „Wahrhaftig, ihr könnt reiten, meine gnädigen Herren! Gewiß geht ihr an den Hof, um ein Amt, oder zum Erzbischof von Toledo, eine Präbende zu erlangen. Mein Esel galt bisher für einen guten Traber, aber er hat euch nicht einholen können.“ „Herrn Miguel Cervantes' Pferd hat einen schnellen Schritt“, erwiderte einer der Reisenden leichthin darauf und zeigte auf den alten Herrn an seiner Seite. „Herr Miguel Cervantes!“ rief da der Student aus und fiel in der Eile, ihn zu sehen, und in freudiger Bewegung fast von seinem Esel und sein Kragen drehte sich ganz nach hinten; aber das störte ihn nicht . . . er faßte den alten, leidend blickenden Herrn am linken Arm, schaute in seine Augen und sagte: „Ja, ja — das ist er, der berühmte einhändige Ritter, der Verfasser des ‚Don Quixote‘, der Liebling der Musen!“ “

Jetzt folgt der Leser mit ganz anderm Interesse; jetzt ist nicht nur sein Verstand, sondern auch seine Phantasie, nicht nur seine Wißbegierde, sondern auch seine Empfindung in Mitleidenschaft gezogen. Mit Einem Wort: er sieht sich einem Kunstwerke gegenüber, wo er vielleicht nur eine gelehrte Berichterstattung erwartet hat.

Aber nicht nur im Individuellen, auch in der Schilderung ganzer Epochen führt Karl Frenzel einen überaus

realistischen Griffel. Mustergültig erscheint mir in dieser Beziehung die Charakteristik der spanischen National-eigenthümlichkeiten zur Zeit des Cervantes. Dieser Volkscharakter „kennt nur Einen Gegensatz, den des Katholicismus gegen Ketzer und Mohamedaner, nur Ein starkes treibendes Gefühl — den Ehrgeiz; in seinen intellectuellen Fähigkeiten ist die Phantasie die vorherrschende, eine von arabischen Einflüssen, romantischen wie fanatischen Ueberschwenglichkeiten trunken gewordene Phantasie, welche diese hagern Gesellen mit kahlen Stirnen und eingefallenen Augen zuletzt zum Wahnsinn treibt, mögen sie nun Ignaz Loyola, Mendoza oder Don Quixote heißen. Seht sie euch an, diese schmalen, gleichsam zusammengekniffenen, schwarzgekleideten, immer ernsten Gestalten, voll Ceremonie in jedem Zuge, ob sie eine Liebeserklärung zu den Füßen ihrer Dame thun oder vom Fenster aus Egmont und Hoorn enthaupten sehen — schweigende, stumme, ceremoniöse Wesen mit Molochsfeuer im Herzen und im Kopfe, alle an einer Verrückung des Gehirns leidend! Denkt an Kaiser Karl's Mutter Juana, die ihres Gatten Leiche neben sich hat, Tag und Nacht im Schlosse zu Burgos; an ihn selbst, wenn nicht seine Leichenfeier bei seinen Lebzeiten begehend, doch über sich selbst im Kloster San-Yuste ein De profundis mitsingend! an Don Carlos, Don Juan

d'Austria, an Don Philipp im steinernen Sarge des Escurial auf kalter, trostlos einsamer Hochebene — eigene Menschen, jeder in seiner Weise ein Zwillingsbruder Don Quixote's."

Von den übrigen literarisch-kritischen Feuilletons Karl Frenzel's heben wir noch hervor die Studie „Beaumarchais", den Aufsatz „Voltaire's Trauerspiele", „Die Dichter der Freiheitskriege" und „Firdusi". Auch mehr geschichtliche Probleme, wie „Das Leben der Königin Elisabeth von England" verarbeitet Frenzel glücklich zu farbenreichen Gemälden.

Scheinbar unbegreiflich angesichts dieser Befähigung ist die Thatsache, daß Karl Frenzel den Productionen zeitgenössischer Schriftsteller gegenüber nicht selten eine fast greisenhafte Kurzsichtigkeit an den Tag legt. Wir sagen: scheinbar unbegreiflich, denn wenn wir näher zuschauen, so erklärt sich das Räthsel sehr einfach. Karl Frenzel beurtheilt jede concrete Erscheinung aus der Summe seiner ästhetischen Anschauungen heraus, und da diese Anschauungen nun jedesmal das Resultat alles dessen sind, was die Vergangenheit an Kunstschöpfungen aufzuweisen hat, so passen sie auf die Leistungen der Vergangenheit natürlich wie angegossen. Frenzel wird daher bei der großen Schlagfertigkeit seines Urtheils stets etwas Vorzügliches leisten, sobald sein Gegenstand jenseits einer ge-

wissen zeitlichen Grenze liegt. Anders verhält es sich mit den Leistungen der Gegenwart. Frenzel verkennt hier häufig die Thatsache, daß auch die Kunstformen nichts Stabiles, sondern etwas in der Entwicklung Begriffenes sind. Er sieht nicht ein, daß die Praxis das Erste und Ursprüngliche, die Theorie aber das Secundäre und Abgeleitete ist: daher er denn nicht selten mit seinen abstracten Lehrsätzen an das concrete Dichtwerk herantritt, um es kurzer Hand zu negiren, falls es nicht in den Rahmen dieser Principien paßt. Man kann nicht energisch genug gegen eine derartige Vergewaltigung des Geschaffenen durch unfruchtbare Doktrinen Protest einlegen.

Wie ungeschickt Frenzel zuweilen die Rolle des einseitigen Theoretikers spielt, das erhelle recht eclatant aus dem nachstehenden kleinen Begebniß:

Das Berliner Schauspielhaus brachte eine sehr wirksame einactige Novität, die von dem Verfasser als „Humoreske“ bezeichnet war. Das Stück erntete stürmischen Beifall: die komische Wirkung war also da; denn aus Liebenswürdigkeit gegen den Autor oder um Herrn Frenzel zu ärgern, pflegt doch das Publikum der Berliner Premièren nicht zu applaudiren. Was thut nun Karl Frenzel? Er nimmt die Miene eines Olympiers an, setzt sich an sein kritisches Pult und schreibt: „Je mehr ich geneigt bin, mit Lazarus den Humor für eine

Weltanschauung zu halten, um so demüthiger muß ich bekennen, daß mir die Höhe dieser Humoreske ewig unerreichbar sein wir." Er kommt also mit der abstracten Theorie der Weltanschauung, legt sie an das Concretum an, und da die Theorie hier nicht auf die Praxis paßt, so glaubt er, die letztere durch einen Federstrich beseitigen zu müssen.*) Was aber war die Ursache dieses Mißgriffs? Ein Sprachgebrauch! Die Wirkung jenes Stückes, nach den Philosophemen des geistvollen Lazarus beurtheilt, fiel allerdings nicht in die Kategorie des Humors, sondern in die der Komik. Da aber ein Wort „Komeske" nicht existirt und das Wort „Komödie" eine andere, umfassendere Bedeutung hat, so durfte der Autor im Anschluß an die allgemein verbreitete Redeweise das Stück sehr wohl eine Humoreske nennen, ohne befürchten zu müssen, diese Titulatur werde in den Augen eines Kritikers schwerer wiegen als die objective Wirkung des Dargebotenen. Wenn Karl Frenzel sich wirklich

---

*) Sollte sich diese merkwürdige Sehnsucht nach Weltanschauung nicht zum Theil wenigstens aus einer subjectiven Verstimmung erklären? Die komische Figur jener Humoreske war ein Gymnasialdirektor! Die kleinen Leiden des würdigen Schulmanns haben in der Seele Karl Frenzel's vielleicht unharmonische Reminiscenzen an die eigene pädagogische Laufbahn wachgerufen. Wer kennt die geheimen Quellen des Wohlgefühls und des Mißbehagens?

wissen zeitlichen Grenze liegt. Anders verhält es sich mit den Leistungen der Gegenwart. Frenzel verkennt hier häufig die Thatsache, daß auch die Kunstformen nichts Stabiles, sondern etwas in der Entwicklung Begriffenes sind. Er sieht nicht ein, daß die Praxis das Erste und Ursprüngliche, die Theorie aber das Secundäre und Abgeleitete ist: daher er denn nicht selten mit seinen abstracten Lehrsätzen an das concrete Dichtwerk herantritt, um es kurzer Hand zu negiren, falls es nicht in den Rahmen dieser Principien paßt. Man kann nicht energisch genug gegen eine derartige Vergewaltigung des Geschaffenen durch unfruchtbare Doktrinen Protest einlegen.

Wie ungeschickt Frenzel zuweilen die Rolle des einseitigen Theoretikers spielt, das erhelle recht eclatant aus dem nachstehenden kleinen Begebniß:

Das Berliner Schauspielhaus brachte eine sehr wirksame einactige Novität, die von dem Verfasser als „Humoreske“ bezeichnet war. Das Stück erntete stürmischen Beifall: die komische Wirkung war also da; denn aus Liebenswürdigkeit gegen den Autor oder um Herrn Frenzel zu ärgern, pflegt doch das Publikum der Berliner Premièren nicht zu applaudiren. Was thut nun Karl Frenzel? Er nimmt die Miene eines Olympiers an, setzt sich an sein kritisches Pult und schreibt: „Je mehr ich geneigt bin, mit Lazarus den Humor für eine

Weltanschauung zu halten, um so demüthiger muß ich bekennen, daß mir die Höhe dieser Humoreske ewig unerreichbar sein wir." Er kommt also mit der abstracten Theorie der Weltanschauung, legt sie an das Concretum an, und da die Theorie hier nicht auf die Praxis paßt, so glaubt er, die letztere durch einen Federstrich beseitigen zu müssen.*) Was aber war die Ursache dieses Mißgriffs? Ein Sprachgebrauch! Die Wirkung jenes Stückes, nach den Philosophemen des geistvollen Lazarus beurtheilt, fiel allerdings nicht in die Kategorie des Humors, sondern in die der Komik. Da aber ein Wort „Komeske" nicht existirt und das Wort „Komödie" eine andere, umfassendere Bedeutung hat, so durfte der Autor im Anschluß an die allgemein verbreitete Redeweise das Stück sehr wohl eine Humoreske nennen, ohne befürchten zu müssen, diese Titulatur werde in den Augen eines Kritikers schwerer wiegen als die objective Wirkung des Dargebotenen. Wenn Karl Frenzel sich wirklich

---

*) Sollte sich diese merkwürdige Sehnsucht nach Weltanschauung nicht zum Theil wenigstens aus einer subjectiven Verstimmung erklären? Die komische Figur jener Humoreske war ein Gymnasialdirektor! Die kleinen Leiden des würdigen Schulmanns haben in der Seele Karl Frenzel's vielleicht unharmonische Reminiscenzen an die eigene pädagogische Laufbahn wachgerufen. Wer kennt die geheimen Quellen des Wohlgefühls und des Mißbehagens?

realistischen Griffel. Mustergültig erscheint mir in dieser Beziehung die Charakteristik der spanischen National-eigenthümlichkeiten zur Zeit des Cervantes. Dieser Volkscharakter „kennt nur Einen Gegensatz, den des Katholicismus gegen Ketzer und Mohamedaner, nur Ein starkes treibendes Gefühl — den Ehrgeiz; in seinen intellectuellen Fähigkeiten ist die Phantasie die vorherrschende, eine von arabischen Einflüssen, romantischen wie fanatischen Ueberschwenglichkeiten trunken gewordene Phantasie, welche diese hagern Gesellen mit kahlen Stirnen und eingefallenen Augen zuletzt zum Wahnsinn treibt, mögen sie nun Ignaz Loyola, Mendoza oder Don Quixote heißen. Seht sie euch an, diese schmalen, gleichsam zusammengekniffenen, schwarzgekleideten, immer ernsten Gestalten, voll Ceremonie in jedem Zuge, ob sie eine Liebeserklärung zu den Füßen ihrer Dame thun oder vom Fenster aus Egmont und Hoorn enthaupten sehen — schweigende, stumme, ceremoniöse Wesen mit Molochsfeuer im Herzen und im Kopfe, alle an einer Verrückung des Gehirns leidend! Denkt an Kaiser Karl's Mutter Juana, die ihres Gatten Leiche neben sich hat, Tag und Nacht im Schlosse zu Burgos; an ihn selbst, wenn nicht seine Leichenfeier bei seinen Lebzeiten begehend, doch über sich selbst im Kloster San-Yuste ein De profundis mitsingend! an Don Carlos, Don Juan

d'Austria, an Don Philipp im steinernen Sarge des Escurial auf kalter, trostlos einsamer Hochebene — eigene Menschen, jeder in seiner Weise ein Zwillingsbruder Don Quixote's."

Von den übrigen literarisch-kritischen Feuilletons Karl Frenzel's heben wir noch hervor die Studie „Beaumarchais", den Aufsatz „Voltaire's Trauerspiele", „Die Dichter der Freiheitskriege" und „Firdusi". Auch mehr geschichtliche Probleme, wie „Das Leben der Königin Elisabeth von England" verarbeitet Frenzel glücklich zu farbenreichen Gemälden.

Scheinbar unbegreiflich angesichts dieser Befähigung ist die Thatsache, daß Karl Frenzel den Productionen zeitgenössischer Schriftsteller gegenüber nicht selten eine fast greisenhafte Kurzsichtigkeit an den Tag legt. Wir sagen: scheinbar unbegreiflich, denn wenn wir näher zuschauen, so erklärt sich das Räthsel sehr einfach. Karl Frenzel beurtheilt jede concrete Erscheinung aus der Summe seiner ästhetischen Anschauungen heraus, und da diese Anschauungen nun jedesmal das Resultat alles dessen sind, was die Vergangenheit an Kunstschöpfungen aufzuweisen hat, so passen sie auf die Leistungen der Vergangenheit natürlich wie angegossen. Frenzel wird daher bei der großen Schlagfertigkeit seines Urtheils stets etwas Vorzügliches leisten, sobald sein Gegenstand jenseits einer ge-

hindern, daß der Delinquent noch einmal zum Volk summe. Drei-, viermal saust die Keule hernieder. Hält unser Paul dann inne, so wischt er die Waffe ab, als ob wirklich Blut daran klebte. Er winkt den Schergen und ruft mit Donnerstimme: Man schaffe den Leichnam auf den Anger der Hingerichteten! Aber die Schergen suchen, und finden nichts. So hat Lindau gar manchen unglückseligen Dichterling zu Tode gekeult. Leider wurde der Effect solcher Attaken durch den Umstand abgeschwächt, daß die ganze gebildete Welt im voraus mit unserm Kritiker einverstanden war. Lindau hat also bisweilen mit einem erklecklichen Aufwande von Scharfsinn dargethan, daß zweimal zwei vier sei. Wenn man die betreffenden Erörterungen gleichwol mit vielem Vergnügen gelesen hat, so geht daraus nur hervor, daß Lindau's humoristisches und satirisches Talent im Stande ist, selbst da zu ergötzen, wo jeder andere langweilig würde.

Ich gebrauche hier das Wort „humoristisch", und sehe voraus, daß ich bei manchem kritischen Leser auf Widerspruch stoße. Man ist gemeinhin darüber einig, daß Lindau ein sehr geistreicher und witziger Schriftsteller sei: den Humor dagegen hat man ihm abgesprochen. Diese Negation ist insofern richtig, als Lindau zur Zeit keine eigentlich humoristischen Gestalten zu schaffen wußte.

Seine Bühnenfiguren sind mehr die typischen Träger einer satirischen Idee, als humorvolle Charaktere. Dessenungeachtet nehme ich gerade für den Feuilletonisten Lindau das Prädicat einer humoristischen Begabung in Anspruch. Lindau besitzt das nicht erlernbare Geheimniß, dem Stil jenes unsagbare humoristische Colorit zu verleihen, das den Leser in die Stimmung eines freien Behagens versetzt, und da, wo es sich concentrirt, echtes, herzliches Lachen hervorruft, wie es niemals durch den bloßen Witz erzeugt werden kann. Lindau hat diese humoristische Diction ganz besonders in den „Harmlosen Briefen eines Kleinstädters" cultivirt. Ich möchte den Ton, der hier vorherrscht, mit einem akademischen Ausdruck als den fidelen bezeichnen. Man merkt, daß sich der Autor über das, was er schreibt, selbst amüsirt hat. Die Briefe tragen den Stempel der Schaffensfreude, und nichts gewinnt so unwiderstehlich die Sympathie des Lesers, als die Wahrnehmung, daß der Schriftsteller mit Lust und Liebe arbeitet.

Die „Harmlosen Briefe" enthalten überhaupt eine Fülle der witzigsten Persiflagen, der köstlichsten Einfälle, der amusantesten Komik.

Wie graziös spottet Lindau zum Beispiel über die stereotype Physiognomie der Festreden! Er soll bei der Humboldt-Feier das Wort ergreifen:

„Und als ich mich nun auf die große That rüsten und meine Humboldt-Rede ausarbeiten wollte, fiel mir ein, daß ich das Brouillon zu meiner Schiller-Rede noch besaß, die ich mit wenigen Abänderungen später auch als Fichte-Rede gehalten hatte. Beidemal mit großem Erfolge. Weshalb sollte sie sich nicht noch einmal bewähren?“

Und nun hält er die abgelegte Schiller- und Fichte-Rede zum dritten Male als Humboldt-Rede:

„Hochzuverehrende Anwesende! Wir feiern heute das Fest eines Mannes, der mehr als irgend ein anderer dazu beigetragen hat u. s. w. Schlagen wir das Buch der Geschichte auf, so leuchten uns die Namen zweier Alexander wie zwei glänzende Sterne entgegen. Die Namen sind dieselben, doch wie verschieden ihre Träger! Alexander von Macedonien, der Welterober mit dem Schwerte des Krieges, Alexander von Humboldt, der Welteroberer mit dem Schwerte der Wissenschaft.“

In seiner Schiller-Rede hatte er statt dieser Worte gesagt: „Friedrich der Große mit dem Schwerte des Krieges, Friedrich Schiller mit dem geweihten Schwerte der Dichtung“.

Er fährt fort:

„Alexander von Humboldt wurde am 14. September 1769 geboren. 1769 — wunderbares Jahr! Schiller, ein

zehnjähriger Bub' mit blauen, intelligenzsprühenden Augen, tummelte sich fröhlich in den Gärten seiner schwäbischen Heimath herum, Goethe war bereits ein Jüngling, hatte das und das schon gethan, sollte das und das noch thun, Kopernicus, Kepler, Newton waren längst begraben, Knak war noch nicht geboren. Schon als Kind zeigte der aufgeweckte Knabe ein ganz ungewöhnliche u. s. w. (Folgt nun die Biographie. In derselben ist das Wort „Humboldt“ nur selten zu gebrauchen. Ich sage statt dessen nur immer „Großmeister der Wissenschaft“, „Erforscher des Weltalls“, „Fürst im Reiche der Geister“, „Stern am Himmel des 19. Jahrhunderts“, „Bahnbrecher“, „Ruhm seiner Epoche, seines Landes“, „Samson“, „Gigas“, „Heros“, „Hercules“, „Columbus“, „Prometheus“ u. s. w. Notabene: Bei den Eigennamen setze ich immer „ein anderer“ oder „ein neuer“ hinzu.) Die vorgerückte Zeit, hochzuverehrende Anwesende, zwingt mich, hier abzubrechen. Wir dürfen uns heute Abend trennen in dem Bewußtsein, ein zeitgemäßes Fest gefeiert zu haben, ein Fest, das, wäre es nicht zeitgemäß, nur um so zeitgemäßer sein müßte. (Notabene: Hier beweise ich, daß alle übrigen Feste Unsinn waren, daß aber gerade das jetzige ein durchaus berechtigtes ist.) Mag die gehässige Kritik, mag der Obscurantismus uns schmähen, daß wir

nur die Todten zu feiern wüßten, meine Herren! Ein Wort wird unsere Gegner verstummen machen, dies Eine Wort, es heißt: Humboldt ist nicht todt — ist Unsterblichkeit Tod? Nein, nein und abermals nein! Die Hülle fällt in Staub, der Geist lebt ewiglich! Er feiert sein Ostern, sein Auferstehungsfest! Er durchbricht die Schranken des Grabes, er erhebt sich als leuchtende Sonne über das Weltall, unaufhörlich Licht ausströmend, das alles erhellt! Auf denn, deutsche Männer, blicken wir dankbar empor zu diesem Licht, zu diesem Stern, zu dieser Sonne! Sie soll uns nicht vergeblich geleuchtet haben. Sie soll uns leiten aus dem Dunkel der Knechtschaft in das gelobte Land der Freiheit — der Freiheit, die wir meinen. In diesem Sinne u. s. w. Und somit rufe ich Ihnen zu: Vorwärts, vorwärts, vorwärts!"

Wenn das nicht Humor ist, und zwar sehr feiner Humor, so ist Rabelais ein alter Pedant und Jean Paul ein Dummkopf.

Die Carricatur im künstlerischen Sinne des Wortes ist überhaupt Paul Lindau's starke Seite. Insbesondere weiß er die stilistische Physiognomie anderer Schriftsteller scharf zu erfassen und aus diesen Grundzügen ein tableau chargé von unwiderstehlicher Komik zusammen-

zusetzen. So persiflirt er den zerhackten, manierirten Stil Victor Hugo's in folgendem Bruchstück:

„Nacht. Tiefe Nacht. Finsterniß. Dunkel. Auf dem Boden etwas verfaultes Stroh. Ranken und Stengel ohne Frucht. Stroh mit einem Wort. Bewegt es sich? Es raschelt unheimlich. In nächtiger Stille das Rascheln des Strohs — man möchte sagen: der Verzweiflungsruf eines Verdammten auf das Gesicht der Ewigkeit gespieen. Jetzt wieder alles still. Nur noch Abgrund, Verzweiflung, Leere, Schlund. Es ist fürchterlich. Von der Decke fällt ein Tropfen herab, eine Thräne, welche der Stein in seiner Einsamkeit weint. Dem Tropfen folgt ein zweiter, schwer, schwer, ein dritter. Es tropft, es tropft, es tropft. Entsetzlich! Es tropft. . . ."

Die alterthümelnde Weise, die Gustav Freytag zum großen Nachtheile der dichterischen Unmittelbarkeit in seinem vielbändigen Roman „Die Ahnen" cultivirt hat, geißelt Paul Lindau wie nachstehend:

„Es ist ein arges Beginnen, das viele nicht loben werden. Denn ganz übel steht dem Kritikgesellen die ernsthafte Sprache des Mannen, der singt und sagt. Die Lerche singt, aber der Bock stößt mit den Hörnern und meckert. Man schelte mich dennoch nicht einen ungefügen Gesellen, der mit umwölkter Miene mahnt,

trotzige Art beweist und keineswegs günstigen Sinn zeigt. Nicht gönne man mir strafende Worte. Wohl berühme ich mich, bescheidentlich im Dienste eines stolzen Mannen zu reiten, und ohne zu sorgen um kalten Gruß, preise ich das Hoffen, daß der ehrliche Streit durch gute Gesellen vertragen wird. Nicht beschwert es meinen Sinn, wenn ich nicht alle holde Schönheit dieses Singens und Sagens begreife. Hoffe ich doch, daß auch Gustav Freytag, der ernsthafte Sänger und Sager, sich einer Wohlgesinnung gegen den fröhlichen Recensirgesellen wird berühmen mögen. Er übe Huld. Nicht mißgünstig erweist sich der Aar dem grauen Käuzlein."

Und im weitern Verlaufe:

„Unverändert ist die Landschaft. In der Gegend um Erfurt, wo die Altvordern des Ingo rühmlich schalteten und dem fremden Genossen zierlich den Schemel der Gastfreundschaft schwenkten, schaltet nicht minder rühmlich und schwenkt nicht minder zierlich den Schemel der Gastfreundschaft Herr Ivo. Dieselbe neckische Einfalt, die wir früher bewunderten, weist sich auch hier unserm Blicke, dieselbe sorgsame Unbefangenheit in der Umschreibung, dieselbe ernsthafte Bekümmerniß um Dinge, die uns jetzt gar einfältig erscheinen. Auch zeigen die Mannen Ivo's denselben ernsthaften Muth wie die seiner Ahnen. Bei Geringfügigkeiten beschwert sich ihr Sinn,

schaut düster ihr Blick; bei gar harmlosen Scherzen jauchzen sie, rufen Heil, strecken die Hand aus, und gar seltsam benehmen sie sich. Rufen sie nicht Heil, so rufen sie Urra wurra, wie auf Seite 42, oder Hui! und Pfui! wie auf Seite 84; aber Rufen ist ihnen traute Gewohnheit, und ungern halten sie sich schweigsam. Verwunderlich ist die Art dieser Leute, so Mannen wie Frauen. Friderun, eine Freie von eigenwilliger Art, des Richters Bernhard Töchterlein, rauft dem Ivo, dessen Locken in Loden wehen, in kindlichem Verdruß einen Haarbüschel aus, oder wie es bei Freytag heißt, „sie faßt ihn feindselig an seinem Kopfe“. Setzt doch auch die schmucke pelztragende Imme der wehrhaften Hummel mit scharfem Stachel übel zu. Beim Speerkampf empfängt der siegreiche Ivo so viel Stöße, daß er braun und blau wird, und der Held, als er die Farben seiner Haut mustert, macht die sinnvolle Bemerkung (Seite 123): „An den Blumen rühmen wir im Liede die Farben roth, blau und braun, aber auf der Haut bereiten sie nicht das größte Behagen“. Sinnig ist diese Bemerkung und wahr ist, was Ivo spricht; auch der Schlag auf die Pauke gefällt dem Ohr, aber der auf den Bauch wird als schmerzhaft ungern empfunden. Aber auch an Gutgesellen ist kein Mangel, Wohlmeinende gibt es hier, die das Herz erfreuen. So rühme

trotzige Art beweist und keineswegs günstigen Sinn zeigt. Nicht gönne man mir strafende Worte. Wohl berühme ich mich, bescheidentlich im Dienste eines stolzen Mannen zu reiten, und ohne zu sorgen um kalten Gruß, preise ich das Hoffen, daß der ehrliche Streit durch gute Gesellen vertragen wird. Nicht beschwert es meinen Sinn, wenn ich nicht alle holde Schönheit dieses Singens und Sagens begreife. Hoffe ich doch, daß auch Gustav Freytag, der ernsthafte Sänger und Sager, sich einer Wohlgesinnung gegen den fröhlichen Recensirgesellen wird berühmen mögen. Er übe Huld. Nicht mißgünstig erweist sich der Aar dem grauen Käuzlein."

Und im weitern Verlaufe:

„Unverändert ist die Landschaft. In der Gegend um Erfurt, wo die Altvordern des Ingo rühmlich schalteten und dem fremden Genossen zierlich den Schemel der Gastfreundschaft schwenkten, schaltet nicht minder rühmlich und schwenkt nicht minder zierlich den Schemel der Gastfreundschaft Herr Ivo. Dieselbe neckische Einfalt, die wir früher bewunderten, weist sich auch hier unserm Blicke, dieselbe sorgsame Unbefangenheit in der Umschreibung, dieselbe ernsthafte Bekümmerniß um Dinge, die uns jetzt gar einfältig erscheinen. Auch zeigen die Mannen Ivo's denselben ernsthaften Muth wie die seiner Ahnen. Bei Geringfügigkeiten beschwert sich ihr Sinn,

schaut düster ihr Blick; bei gar harmlosen Scherzen jauchzen sie, rufen Heil, strecken die Hand aus, und gar seltsam benehmen sie sich. Rufen sie nicht Heil, so rufen sie Urra wurra, wie auf Seite 42, oder Hui! und Pfui! wie auf Seite 84; aber Rufen ist ihnen traute Gewohnheit, und ungern halten sie sich schweigsam. Verwunderlich ist die Art dieser Leute, so Mannen wie Frauen. Friderun, eine Freie von eigenwilliger Art, des Richters Bernhard Tüchterlein, rauft dem Ivo, dessen Locken in Loden wehen, in kindlichem Verdruß einen Haarbüschel aus, oder wie es bei Freytag heißt, „sie faßt ihn feindselig an seinem Kopfe". Setzt doch auch die schmucke pelztragende Imme der wehrhaften Hummel mit scharfem Stachel übel zu. Beim Speerkampf empfängt der siegreiche Ivo so viel Stöße, daß er braun und blau wird, und der Held, als er die Farben seiner Haut mustert, macht die sinnvolle Bemerkung (Seite 123): „An den Blumen rühmen wir im Liede die Farben roth, blau und braun, aber auf der Haut bereiten sie nicht das größte Behagen". Sinnig ist diese Bemerkung und wahr ist, was Ivo spricht; auch der Schlag auf die Pauke gefällt dem Ohr, aber der auf den Bauch wird als schmerzhaft ungern empfunden. Aber auch an Gutgesellen ist kein Mangel, Wohlmeinende gibt es hier, die das Herz erfreuen. So rühme

ich die rundliche Bäuerin (Seite 31), „die dem Schüler im letzten Winter mit Kesselfleisch und Wurst freundlich gewesen war“. Und auch Ivo zeigt trauliche Art. Gutherzig schenkt er als Kind der gemüthsbeschwerten Friderun einen Hampelmann. Da dieses Spielzeug unsern Zeitgenossen jedenfalls ganz unbekannt ist, so will ich die Erklärung des Dichters beigesellen: „Es war eine bunte Holzpuppe, welche ein lustiges Männlein vorstellte. Zog man an einem Faden, so bewegte das Närrchen den Kopf und die Arme.“ Ich künde es, damit man erfahre, was ein „Gaukelmann“ in den alten Zeiten war.“

Ich finde diese Art und Weise, in fremder Toilette Mummenschanz zu treiben, äußerst ergötzlich und bin der Ansicht, daß selbst die aufrichtigsten Verehrer von Gustav Freytag, falls sie sich einige Unbefangenheit bewahrt haben, dem geistreichen Spötter nicht zürnen können.

Es waren die „Harmlosen Briefe eines Kleinstädters“, welche den Namen Lindau's in weitern Kreisen bekannt machten. Die Artikel erschienen anonym in dem von Ernst Dohm und Julius Rodenberg herausgegebenen „Salon“ und erregten um so mehr Aufmerksamkeit, als man über die Persönlichkeit des Verfassers lange im Unklaren blieb. Nachdem man verschiedentlich hin- und her-

gerathen, erfuhr man, der geheimnißvolle Kleinstädter heiße Paul Lindau, wohne in Elberfeld als Redacteur der „Elberfelder Zeitung" und habe bereits im Jahre 1865 eine Feuilletonsammlung „Aus Paris" herausgegeben, die ziemlich unbeachtet vorübergegangen war. Die Verlagsbuchhandlung von A. H. Payne berief den vielversprechenden Autor nach Leipzig und übertrug ihm die Redaction des damals im Entstehen begriffenen „Neuen Blattes", die er indeß bald an Franz Hirsch, den Dichter der köstlichen „Vagantenlieder", abtrat, um in Berlin eine literarisch-politische Wochenschrift — „Die Gegenwart" — in das Leben zu rufen. Als Redacteur dieser Zeitschrift hat er eifrig und regsam gewirkt. Auch scheint der äußere Erfolg seine Bestrebungen materiell wie moralisch gelohnt zu haben. In der „Gegenwart" erschien ein großer Theil der nachmals gesammelten Lindau'schen Aufsätze, und man muß gestehen, daß er es bis auf die neueste Zeit verstanden, sein Publikum durch die unerschöpfliche Frische seiner Schreibweise festzuhalten.

Von den im Buchhandel erschienenen feuilletonistischen Arbeiten Paul Lindau's machen wir noch die folgenden namhaft:

Das obenerwähnte „Aus Paris" (Stuttgart). Einzelne dieser Aufsätze athmen bereits die volle Verve

der späteren Arbeiten. Auch bekundet der Verfasser ein rühmenswerthes Verständniß für französische Literatur.

Die „Harmlosen Briefe eines Kleinstädters“ erschienen 1870 und 1871 in einer etwas eisenbahnlektürlichen Ausstattung — zwei Bände stark.

Kurz darauf folgten die „Literarischen Rücksichtslosigkeiten“, von denen jetzt die dritte Auflage vorliegt (Leipzig). Unter dem Motto:

> Blüthe edelsten Gemüthes
> Ist die Rücksicht; doch zu Zeiten
> Sind erfrischend wie Gewitter
> Goldne Rücksichtslosigkeiten . . .

spricht er hier in freimüthiger, hin und wieder sogar etwas boshafter Weise seine Ansichten über die verschiedenartigsten Fragen und Persönlichkeiten der zeitgenössischen Literatur aus, und zwar so, daß der objective Freimuth in der ersten Hälfte des Werkes, die scharfe Malice in der zweiten zu überwiegen scheint. Als besonders werthvoll möchten wir die Aufsätze „Deutsche Gründlichkeit und französische Windbeutelei“, „Heinrich Kruse und die Kölnische Zeitung“ und „Alexandre Dumas der Jüngere und die Frauen des Kaiserreiches“ hervorheben. In dem ersten der genannten Aufsätze ertheilt er dem Literarhistoriker Julian Schmidt eine Lection, die trotz ihres sarkastisch-plaudernden Tones sehr gediegen

ausfällt. Man hat mit Herrn Schmidt ordentlich Mitleid, wenn man eine Stelle liest, wie die folgende: „Ein geistreicher Schriftsteller, den Sie oberflächlich kennen werden, denn Sie haben eingehend über dessen Werke geschrieben. . . .“

Das schwächste Blatt in den „Literarischen Rücksichtslosigkeiten“ scheint mir die Studie über Molière's „Tartuffe“ und Gutzkow's „Urbild“. Lindau macht hier gegen Karl Gutzkow eine Criminaluntersuchung wegen Fälschung der historischen Thatsachen anhängig und geberdet sich allen Ernstes, als ob er vor sittlicher Entrüstung über die Frevelthaten des genialen Dramatikers aus der Haut fahren möchte. Ueber das Verhältniß des Dichters zur Historie ist hundertmal hin- und hergeredet worden, aber noch immer scheint die Frage, die vernünftigerweise gar keine Frage sein sollte, für die Praxis unentschieden. Insbesondere gerathen solche Leute, die in einem bestimmten historischen oder literargeschichtlichen Gebiete hervorragende Detailkenntnisse besitzen, in eine krankhafte Aufregung, wenn der Dichter gewagt hat, ein historisch beglaubigtes Kammermädchen Liese statt Lotte zu nennen. Es liegt dem Bestreben, in solchen Fällen als Corrector auftreten zu wollen, jenes instinctive Behagen zu Grunde, das dem Menschen aus dem Besserwissen erwächst. Paul Lindau ist nun spe-

ciell ein Kenner der Werke und der Biographie Molière's, dessen künstlerische Bedeutung er himmelweit überschätzt. Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, daß Molière fast nur conventionelle Typen, ja oft nur Schatten auf die Bühne gebracht hat, die jeder individuellen Färbung entbehren. Wir constatiren nur die leidenschaftliche Vorliebe Lindau's für diesen Schriftsteller und seine hieraus erwachsende genaue Bekanntschaft mit dessen Lebensverhältnissen und Schicksalen. Karl Gutzkow nimmt nun diesen Molière und einige seiner Zeitgenossen, und verarbeitet sie zu einem höchst wirksamen Lustspiel, das gerade so und nur so, wie es der Autor componirt hat, ausfallen durfte, wenn es seine künstlerische Wirkung erzielen sollte. Der Dichter hat sich, da er ja dichtete und keine Historie schrieb, nur so beiläufig um gewisse Details gekümmert, die ihm, als nicht aus der Grundidee seines Planes hervorwachsend, nur hinderlich sein konnten. Und nun kommt Paul Lindau im Namen der gekränkten historischen Wahrheit und sagt: „Chapelle hat sich nicht so und so gegen Molière benommen, er war vielmehr Zeit seines Lebens Molière's treuester Freund. Der König kannte den Tartuffe im Jahre 1664 ganz genau, während er ihn bei Gutzkow im Jahre 1667 noch nicht kennt; Molière war bereits im Jahre 1667 verheirathet,

während er bei Gutzkow noch unverheirathet sein muß; Molière hat in seinem Leben niemals die Rolle des Tartuffe gespielt, während er sie bei Gutzkow spielen muß" u. s. w.

Was in aller Welt ist mit diesen Thatsachen bewiesen? Zugegeben, daß Molière in der Zeit, in welcher das Stück spielt, bereits verheirathet gewesen. Der Dichter aber konnte einen verheiratheten Molière nicht brauchen, also schafft er einfach die störende Frau beiseite — wahrlich mit größerem Rechte, als Goethe im „Egmont" die Frau cassirt! Wo in aller Welt ist geschrieben, daß die Kunst, die uns eine ideale, nach höhern Principien componirte Welt liefert, von dem zufälligen Umstande abhängig sei, daß dieses oder jenes Ereigniß sich so oder so zugetragen hat? Historische Treue kann von dem Dramatiker wie von dem Dichter überhaupt nur in Einem Falle verlangt werden, wenn nämlich das, was in Frage steht, Gemeingut des Publikums geworden ist. Ich werde also den „Marschall Vorwärts" nicht als geschniegelten Gardelieutenant und von Goethe nicht als den Sohn einer Berliner Obsthändlerin auf die Bühne bringen, denn der greise Blücher und die Frau Rath sind jedem Quartaner geläufig. Ob ich aber Molière ein paar Jahre früher oder später heirathen lasse, ob ich einen Menschen aus seiner Um-

gebung etwas heller oder dunkler schattire, das ist offenbar sehr gleichgültig; weil es gleichgültig für die Zuschauer ist. Hier läßt der Dichter also mit Recht lediglich die Gesetze der künstlerischen Composition walten. Auch verstehe ich nicht, wie man die Miene annehmen kann, als ertappe man jemand auf einer schmählichen Ignoranz, wenn man ihm nachweist, daß er in der Localgeschichte von Paris keine Detailkenntnisse besitzt.

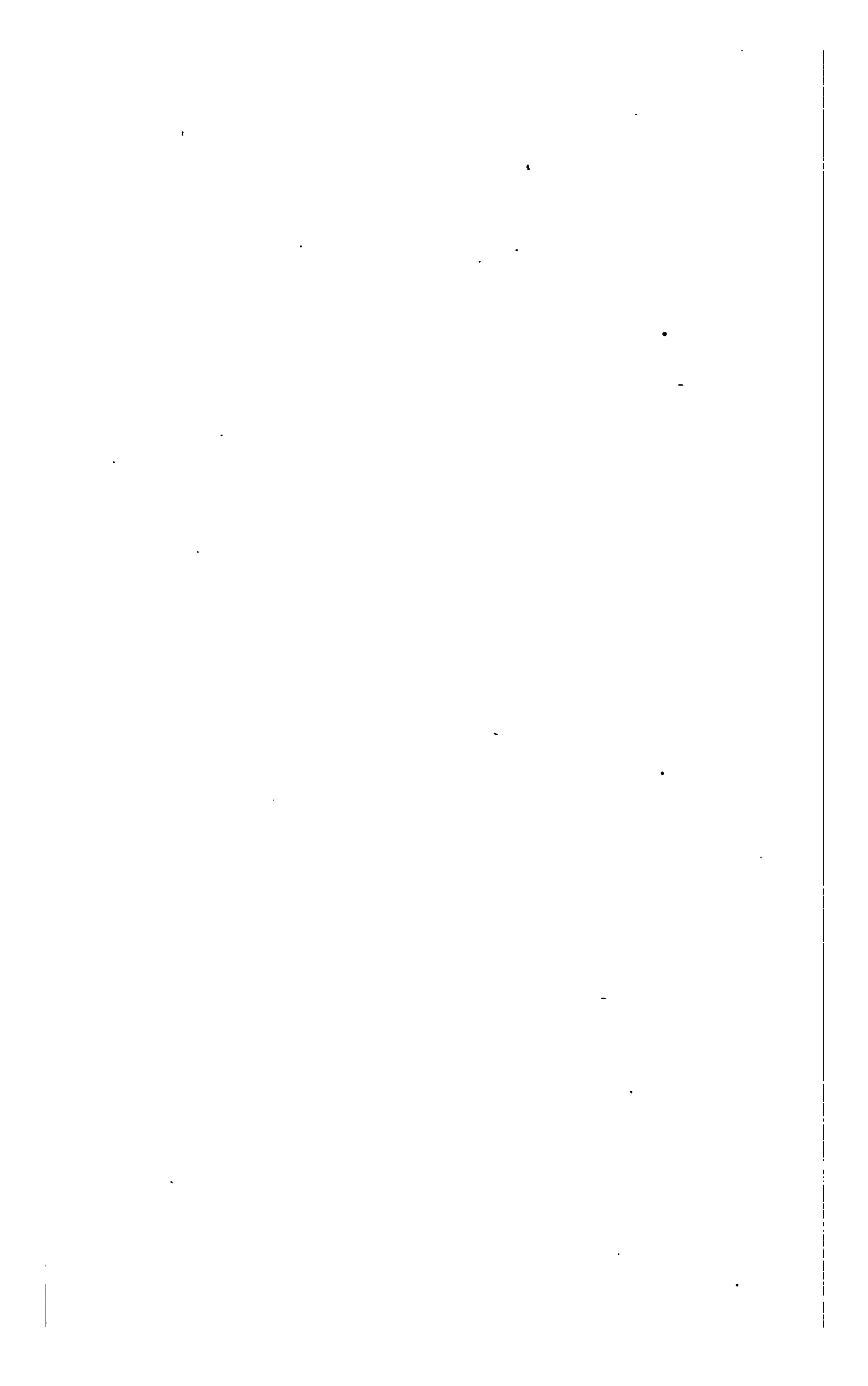
Lindau's Studie über das „Urbild des Tartuffe“ beruht also auf einer durchaus hinfälligen Grundlage. Wenn die Arbeit gleichwohl Aufsehen erregte, so lag dies zunächst in der etwas pietätslosen Schroffheit, mit welcher hier ein anerkannter Poet vor die Schranken gefordert wurde. Auch verräth die ganze Darstellung, wie sich nicht leugnen läßt, eine große Belesenheit.

Die neuesten feuilletonistischen Producte Paul Lindau's betiteln sich: „Dramaturgische Blätter, Beiträge zur Kenntniß des modernen Theaters in Deutschland und Frankreich“ (2 Bde., Stuttgart), und „Gesammelte Aufsätze, Beiträge zur Literaturgeschichte der Gegenwart“ (Berlin 1865). Beide Sammlungen enthalten feuilletonistische Musterstücke. Die „Dramaturgischen Blätter“ liefern so ziemlich ein Gesammtbild der zeitgenössischen Bühnenliteratur, während die „Gesammelten Aufsätze“

die Epik in gebundener und ungebundener Rede, die Lyrik und andere Gegenstände behandeln.

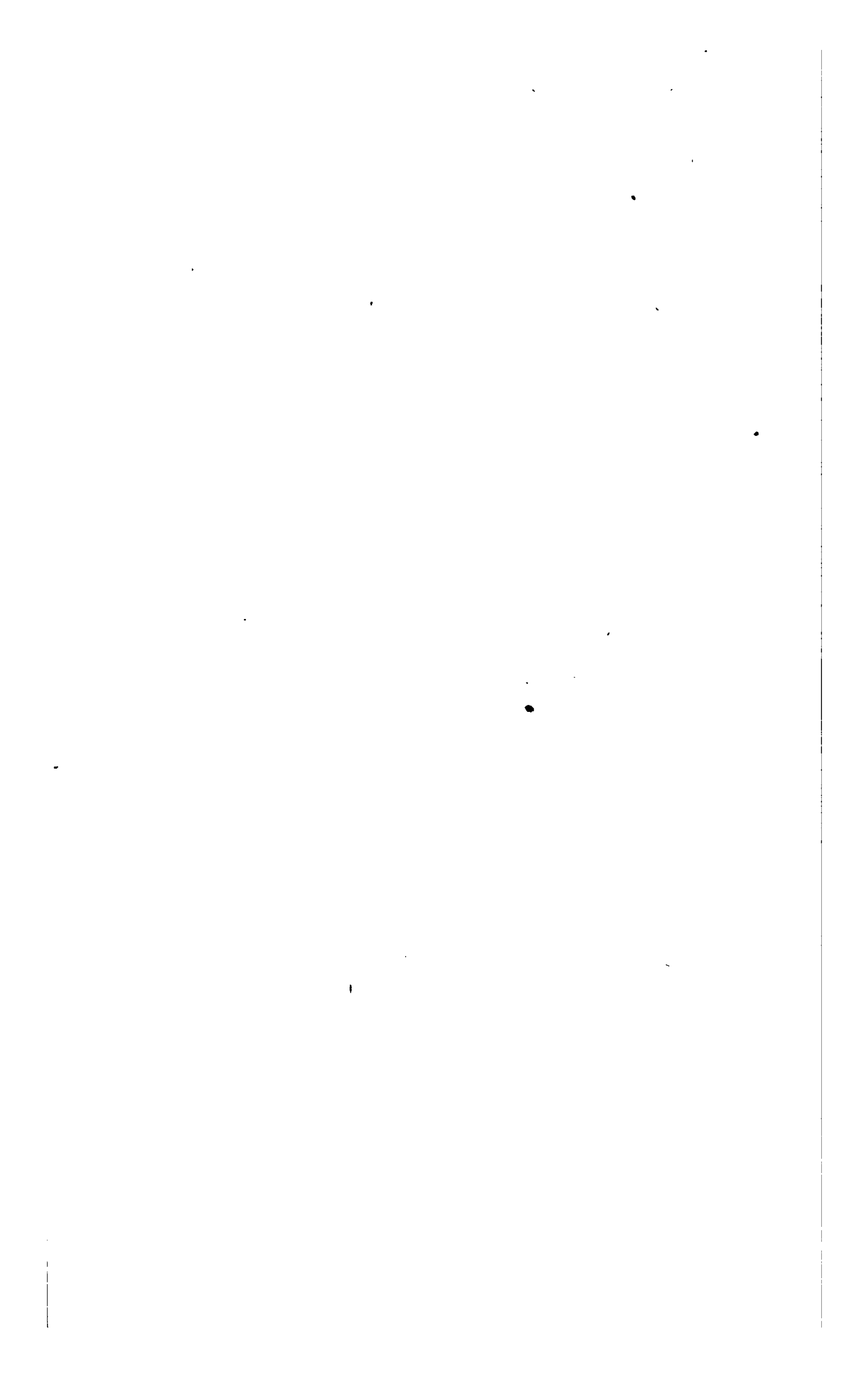
Ueberall bewährt sich Paul Lindau als scharfsinniger Beobachter, als farbenreicher, feinfühliger Stilist. Seine Kritik ist kühn und zersetzend. Er schaut den Dingen, wenn es ihm ernstlich darum zu thun ist, bis auf den Grund, und wo seine Resultate uns irrig erscheinen, da liegt nicht, wie bei so manchem Pseudokritiker, ein Fehler im Ziehen der Consequenzen vor: der Autor ging vielmehr, wie in dem Aufsatz über Karl Gutzkow, von Prämissen aus, die wir nicht billigen können.

Paul Lindau steht jetzt im 36. Jahre, hat also den Zenith seiner schriftstellerischen Entwickelung noch schwerlich erreicht. Sein eigentliches Feld wäre unsers Erachtens die aristophanische Komödie. Hat er doch in seinem Lustspiel „Ein Erfolg“ und selbst in dem Schauspiel „Maria und Magdalena“ gerade da die glücklichsten Effecte erzielt, wo die Satire ihre blitzenden Schwingen entfaltet, während ihm die plastische Abrundung der Charaktere, wie sie das eigentliche Drama erfordert, nur in bescheidenem Maß zu Gebote steht.



Neuntes Kapitel.

Die Wiener: Ludwig Speidel, Hugo Wittmann, Karl von Thaler, Wilhelm Goldbaum, Joseph Beyer, Sigmund Schlesinger Arnold Hilberg, Emil Kuh.



Eine ganze Schule literarischer Feuilletonisten verdanken wir dem feuilletonistischen Bedürfniß der Wiener Journale.

Wir machen die hervorragendsten in Kürze namhaft.

Als den ersten Wiener Feuilletonisten bezeichnen die Wiener selber den literarischen Chef der „Neuen Freien Presse“, Ludwig Speidel. Sein Stil ist unstreitig glänzend; seine ganze kritische Darlegung echt feuilletonistisch. Mels charakterisirt ihn wie nachstehend:

„Niemand kennt besser als er das Wiener Lesepublikum, und weiß, wie man es behandeln muß. Und auf diese Kenntniß bauend, ausgerüstet mit einer großartigen Belesenheit und einem schlechten Gedächtniß, welches ihn zwingt, oft nachzuschlagen und ihm dadurch die Correctheit assecurirt — manchmal einen nonchalanten, blasirten Ton affectirend, und doch stets mit

einer apodiktischen Sicherheit auftretend, Sklave seines Stils, hat Ludwig Speidel es verstanden, sich zum Könige des Wiener Feuilletons aufzuschwingen und bis jetzt seinen Thron ungefährdet zu behaupten. Wir wenigstens wüßten niemand, der fähig wäre, ihn zu entthronen. So wie Brutus, Lorenz von Medici, Sixtus V. und Ludwig Napoleon die Legende ihrer Unbedeutendheit selbst schufen, um ihre Gegner zu überrumpeln, hat sich Ludwig Speidel von seinen Freunden eine Legende der Faulheit herrichten lassen. Die berüchtigte vox populi, welche wie eine Zeitung lügt, behauptet, daß zehn Pferde kaum genügen, um ihn zum Schreibtisch zu ziehen. Wir wissen das besser: Speidel ist vielleicht einer der fleißigsten Journalisten Wiens, aber dieser Ruf des Wenigschreibens hat in Wien das Gute, daß man ihn mit dem des stets Ausgezeichnetschreibens verwechselt, und sich auf ein Feuilleton Speidel's acht Tage lang im voraus freut und dann schon im voraus bestochen zu lesen anfängt."

Jedenfalls ist Speidel einer von den wenigen Feuilletonisten, die, ohne auf andern literarischen Gebieten zu produciren, Anrecht auf den Namen eines Schriftstellers haben. Wenn Mels ihn den „Sklaven seines Stils" nennt, so ist das in gewissem Sinne ein Lob; denn Speidel hat in der That vor den Geboten der Stilistik eine tiefbegründete Ehrfurcht, und diese Ehrfurcht verleiht

seiner Schreibweise jene melodiöse Feinheit, die, unter der Maske der eleganten Nachlässigkeit auftretend, das Entzücken der Wiener ausmacht.

Ein ebenbürtiger College Ludwig Speidel's ist Hugo Wittmann, ein geborener Würtemberger, der lange Zeit hindurch von Paris aus für die „Neue Freie Presse" thätig war und gegenwärtig als Mitredacteur in ihren Bureaux arbeitet. Wittmann ist gleicherweise für das literarische wie für das kunstkritische und culturhistorische Feuilleton beanlagt. Wie Jules Janin vermag er zu jeder gegebenen Zeit über jeden beliebigen Gegenstand amüsant und geistreich zu plaudern. Ein solches Talent ist für eine täglich erscheinende Zeitung geradezu unbezahlbar.

Karl von Thaler ist im Jahre 1836 zu Wien geboren; doch stammte seine Familie nicht aus Oesterreich, sondern aus Freiburg im Breisgau; daher denn Mels unrecht hat, wenn er sich in seinen „Typen und Silhouetten" über Thaler's deutsche Sympathien wundert. Im Jahre 1865 begann er für die „Neue Freue Presse" zu schreiben, 1867 übernahm er das Literaturblatt dieser Zeitung. Unter dem Pseudonym „Germanus" schrieb er eine Reihe von Literaturbriefen, die sich vielen Beifall erwarben. Im Jahre 1871 trat Karl von Thaler zur „Deutschen Zeitung" über; im Mai 1873 kehrte er

zur „Neuen Freien Presse“ zurück. Thaler ist als Kritiker maßvoll: da er selbst auf verschiedenen dichterischen Gebieten thätig gewesen ist, so empfindet er Achtung vor der poetischen Production, was sich von der Mehrheit der Wiener Feuilletonisten nicht immer behaupten läßt.

Auch Wilhelm Goldbaum (geb. 1843 in der Provinz Posen, bis 1872 Redacteur der „Posener Zeitung“, jetzt Mitredacteur der „Neuen Freien Presse“) hat mit gutem Erfolge das literarische Feuilleton cultivirt.

Es würde uns hier zu weit führen, wenn wir jeden Wiener Feuilletonisten von Verdienst namhaft machen wollten. Wir citiren noch Joseph Bayer, den Theaterkritiker der alten „Presse“, dessen tiefe wissenschaftliche Bildung ebenso unbestreitbar ist wie die Raschheit und Entschiedenheit seines Urtheils. Ferner Sigmund Schlesinger, den feinen Proverbedichter, und Arnold Hilberg, den geistreichen Feuilletonisten des „Tagblatt“. Seligmann Heller, der ein bedeutendes schöpferisches Talent besitzt, würden wir gleichfalls und vielleicht sehr ausführlich behandeln, wenn seine Feuilletons wirkliche Feuilletons wären. Heller gehört jedoch, wie er sich selbst einmal ausdrückt zur „schweren Cavallerie“.

Noch ein Autor darf nicht übergangen werden, obgleich derselbe von sich behauptet: „Ein Feuilletonist im

eigentlichen Wortsinne war ich niemals.“ Er versteht nämlich hier unter dem „eigentlichen Wortsinne“ das, was wir als den uneigentlichen Wortsinn bezeichnet haben; denn er erläutert seine Phrase wie folgt: „Ja, nicht selten warf mir der eine und andere, der die sogenannte öffentliche Meinung dressirt, Mangel an leichten, gefälligen Pointen, allzu großen Ernst und peinliche Genauigkeit vor.“ Das heißt also ohne Beschönigung: Man behauptete, Emil Kuh sei ein zu gediegener Stilist und ein zu gründlicher Denker. Wir haben jedoch gleich zu Anfang unserer Studien den Nachweis geliefert, daß der echte Feuilletonist, wie wir ihn verstehen, dieser Eigenschaften gar nicht entrathen kann.

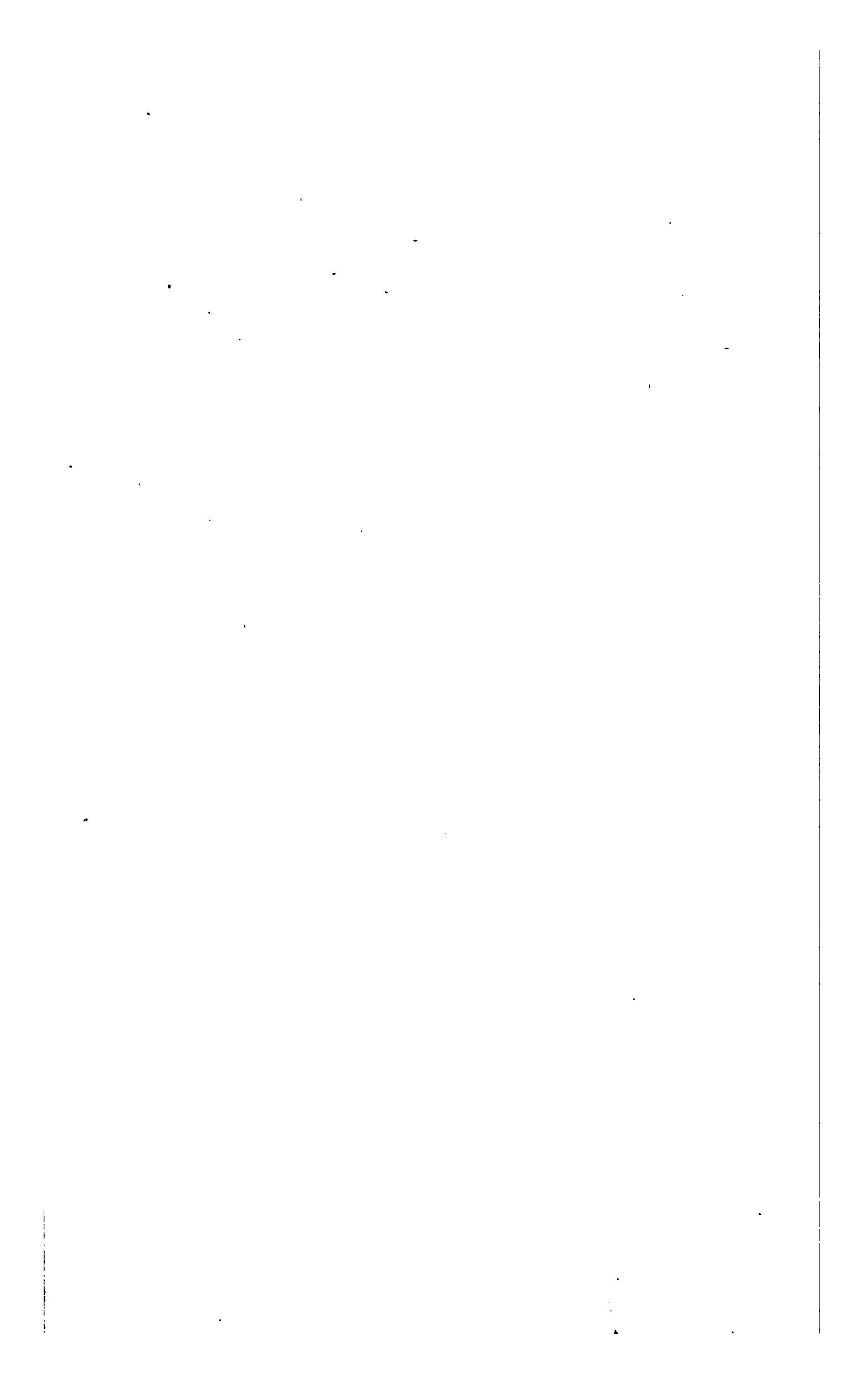
Emil Kuh hat viel physiognomische Aehnlichkeit mit Karl Frenzel, dem „mitstrebenden Freunde“, der ihm die Studiensammlung „Dichter und Frauen“ gewidmet. Doch ist sein Colorit nicht so klar und durchsichtig: es macht sich hier vielmehr häufig ein Hauch sanfter Schwermuth geltend, der mich an die Weise Andrea del Sarto's erinnert. Emil Kuh war anfänglich Burgtheaterreferent bei der alten „Presse“. Daneben veröffentlichte er hin und wieder größere literargeschichtliche Arbeiten in der „Wiener Zeitung“. Später ward er Mitarbeiter der „Neuen Freien Presse“. Doch löste sich dieses Verhältniß, weil man behauptete, Emil Kuh arbeite zu langsam.

Hier haben wir das Punctum saliens, das dem Autor vorschwebt, wenn er die Bezeichnung Feuilletonist von der Hand weist. Emil Kuh eignet sich in der That nicht zum Tagesschriftsteller: er ist nicht Journalist, der auf Commando arbeitet; er wartet, bis ihm die Muse Audienz gibt.

Während der letzten Jahre ward Emil Kuh durch seine Lehrthätigkeit an der Wiener Handelsakademie und durch tiefere literarhistorische Studien derart in Anspruch genommen, daß ihm fürs eigentliche Feuilleton nur sehr wenig Zeit erübrigte.

Zehntes Kapitel.

Das philosophische Feuilleton. Hieronymus Lorm.



Das philosophische Feuilleton findet seine glänzendste Vertretung in Hieronymus Lorm, Karl Freiherrn du Prel und Ferdinand Kürnberger. Ich verstehe hier philosophisch im weitesten Sinne des Wortes und begreife darunter die philosophische Betrachtung der Natur, der Geschichte, der Kunst, der Gesellschaft, kurz, diejenige geistige Richtung, die fortwährend bestrebt ist, das Einzelne auf das Ganze zu beziehen und die zerstreuten Erscheinungen auf Principien zurückzuführen. Es ist charakteristisch für das Zeitalter Schopenhauer's und Eduard von Hartmann's, daß unser philosophisches Feuilleton fast ausschließlich im Dienste des Pessimismus steht. Lorm, du Prel und Kürnberger bezeichnen jeder eine eigene Nuancirung der Schopenhauer'schen Philosophie.

Lorm ist unter den Dreien am meisten Poet. Der individuelle Schmerz über die Nichtigkeit und die Leiden des Daseins tritt daher in Lorm's Productionen am un-

zweideutigsten und ergreifendsten zu Tage, bald als greller Angstschrei eines verzweifelten Herzens, bald als trübe Klage der Wehmuth, bald endlich als bitterer Sarkasmus, als Hohn und Selbstironie. Die Basis, auf der er mit Vorliebe operirt, ist die des reinen Erkennens (der Philosophie im engeren Sinne), und die der gesellschaftlichen Kritik.

Du Prel ist ausgesprochener Naturphilosoph. Sein Pessimismus ist daher ruhiger und pathetischer als der des geistvollen Dulders von Dresden. Während sich der Horizont der Lorm'schen Lebensanschauung mit schwarzen, dichtgeballten Wetterwolken verhängt, erscheint der Himmel du Prel's nur durch jenen eigenthümlich trüben, elegischen Schleier umhüllt, der zwar die Sonne verbirgt, aber den irdischen Dingen eine klare und gleiche Beleuchtung verleiht. Auch du Prel ist von der Nichtigkeit alles Seins durchdrungen; auch ihm ist diese Ueberzeugung allgegenwärtig, mag er nun über die Vorgeschichte des Sonnensystems oder über die Möglichkeit eines ewigen Friedens nachgrübeln, mag er auf der Trümmerwelt des römischen Forums oder auf der Höhe eines schweizerischen Bergriesen stehen. Doch wird sein Weh durch die leidenschaftliche Hingabe an die Größe und Allgewalt der Natur in der geschilderten Weise abgedämpft. Mit dieser Vorliebe für große Naturprobleme

hängt es zusammen, daß du Prel im Gegensatze zu den beiden andern auch das touristische Feuilleton mit großem Erfolg cultivirt hat.

Ferdinand Kürnberger endlich scheint sich bei seinem Pessimismus nicht sonderlich unwohl zu fühlen. Er selbst hat in seinem Feuilleton „Am Grabe eines Selbstmörders" betont, daß die pessimistische Weltanschauung unter allen am geeignetsten sei, den Menschen, wenn nicht glücklich, so doch zufrieden zu machen, gleich wie der leicht bewölkte Himmel am meisten zum Spazierengehen einlade, während der klare, stahlblaue Himmel nur allzu leicht den Gehirnschlag der Natur, das Gewitter, erzeuge. Kürnberger repräsentirt die historische Richtung des Pessimismus. Er beleuchtet die Geschichte der Vergangenheit und der Gegenwart mit dem Lichte seiner philosophischen Weltanschauung und entdeckt überall die Bestätigung seiner Grundgedanken.

Betrachten wir uns diese drei philosophischen Feuilletonisten nunmehr etwas genauer.

Hieronymus Lorm, mit seinem eigentlichen Namen Heinrich Landesmann, wurde am 9. August 1821 zu Nikolsburg in Mähren geboren als der Sohn des Wiener Kaufmanns E. Landesmann, der im Jahre 1856 gestorben ist. Die Lebensgeschichte Lorm's ist eine lange Leidensgeschichte. Man hat es unserm Autor viel-

fach als Affectation ausgelegt, wenn er in seinen Feuilletons direct oder indirect die Heine'schen Verse variirte:

Nennt man die größten Schmerzen,
So sei auch der meine genannt.

Aber Lorm bedarf wahrlich keiner seelischen Künsteleien, um sich elend zu fühlen! Von frühester Kindheit an kränklich, wurde er nur durch die außerordentliche Sorgfalt einer liebenden Mutter am Leben erhalten. Die Aerzte verboten ihm den Schulbesuch, weil jede Anstrengung für die schwache Constitution des Knaben verhängnißvoll werden konnte. Späterhin durfte er einen vorübergehenden Cursus am Polytechnikum zu Wien wagen; aber auch hier ließ ihm der Dämon der Krankheit keine Ruhe. Eine plötzliche Lähmung beraubte ihn des Gebrauchs seiner Glieder, und als ihm später die Cur in Teplitz diesen verlorenen Gebrauch wiedergab, da warf sich das tückische Uebel auf die Sinnesorgane. Mit fünfzehn Jahren war Heinrich Landesmann völlig taub und halb blind. Unter diesen Umständen ist es geradezu wunderbar, daß unser Autor sich gleichwol zur Höhe einer solchen philosophischen Bildung emporgeschwungen und mitten in dem qualvollen Kampf mit dem Schicksal eine große Reihe wahrhaft schöner und bedeutender Schöpfungen hervorgebracht hat.

Lorm's Bildungsgang ist ein wesentlich autodidaktischer. Sein äußerlich so schwaches Auge durchflog mit einer räthselhaften Ausdauer Buch um Buch. Die Eltern und Aerzte hatten ihm anfänglich die Lektüre verboten; nachgerade aber erkannte man, daß der morsche Körper durch diese systematische Kräftigung des Geistes eine gewisse Widerstandsfähigkeit erlangte, die man ihm nicht zugetraut hätte.

Schon mit sechzehn Jahren veröffentlichte Lorm in verschiedenen Tagesblättern kleine Gedichte, deren Hauptcharakterzug sich als beschauliche Sinnigkeit offenbarte. Sechs Jahre später folgte ein Epos „Abdul", das ein hervorragendes dichterisches Talent bekundete.

Als Feuilletonist trat Heinrich Landesmann zuerst im Jahre 1846 mit dem Werke „Wiens poetische Federn und Schwingen" auf. Die politische Färbung dieser Skizzen nöthigte ihn nach Berlin zu flüchten, wo er das Pseudonym Hieronymus Lorm annahm. „In der Wahl dieses Pseudonyms," so schreibt ein Biograph unseres Autors, „zeigt sich schon die der Einsamkeit zugekehrte Natur des Poeten. Hieronymus war der erste Heilige, der über die Einsamkeit schrieb, Lorm aber heißt eine Gestalt in einem Roman von James, zu der sich Landesmann sympathisch hingezogen fühlte."

In Berlin arbeitete Lorm als kritischer Feuilletonist

an Kühne's „Europa" mit. Auch entstanden daselbst die echt feuilletonistischen „Gräfenberger Aquarelle", ein jetzt nahezu verschollenes Buch, auf das man erst neuerdings wieder aufmerksam gemacht hat.

Im Jahre 1848 kehrte Lorm nach Wien zurück, woselbst er länger als zwei Decennien hindurch literarisch thätig war, bis er zu Anfang der siebziger Jahre nach Dresden übersiedelte. Eine glückliche Häuslichkeit und eine ideale Auffassung des Schriftstellerberufes tragen gleichmäßig dazu bei, ihm die Härte seiner persönlichen Schicksale weniger fühlbar zu machen. Vermittelst einer höchst sinnreich erfundenen Zeichensprache verständigt er sich leichter und vollkommener, als man vermuthen sollte. Eine Schwester Lorm's ist die Gattin Berthold Auerbach's, des Schwarzwälder Dorfpoeten.

Es überschreitet die Grenzen unserer Aufgabe, Lorm als Dichter zu würdigen. Auf dem Gebiete der Lyrik wie im Epos und in der prosaischen Erzählung hat der Verfasser der „Gräfenberger Aquarelle" Hervorragendes geleistet, ohne daß ihm bis jetzt von Seiten des großen Publikums die verdiente Anerkennung zutheil geworden wäre. Seine Novellensammlung „Am Kamin" enthält Charakterzeichnungen von höchster psychologischer Feinheit; seine „Gedichte", die im Jahre 1870 in Hamburg erschienen,

glänzen durch eine überraschende Originalität und durch die Fähigkeit, einen tiefen philosophischen Gedanken in Empfindung und Stimmung zu verwandeln. Aber weder auf dem einen noch auf dem andern Gebiete hat unserem Dichter ein äußerlicher Erfolg gelächelt. Er wendet sich an ein Publikum von so erlesener Bildung des Geistes und Herzens, daß seine Gemeinde naturgemäß eine kleine ist. Hieronymus Lorm wird nie populär werden; höchstens daß sein Name dereinst von der Masse des Volkes auf Credit angenommen und mit jener unklaren Ehrfurcht ausgesprochen wird, welche die Menge beschleicht, wenn sie von Schopenhauer, Lichtenberg oder Plato sprechen hört.

Unpopulär ist Lorm auch als Feuilletonist. Er zählt eine geschlossene Phalanx aufrichtiger Verehrer und Bewunderer. Für die große Masse der Zeitungsleser sind seine Schöpfungen Caviar. Wer nicht auf der Höhe der zeitgenössischen philosophischen Bildung steht, für den wird stets das Beste, was der Feder dieses eigenartigen Autors entquillt, unverstanden und dunkel bleiben. Für die hervorragendsten feuilletonistischen Leistungen Lorm's halten wir die im Jahre 1873 erschienenen „Philosophisch-kritischen Streifzüge", die dem Autor das Ehrendiplom eines Doctor philosophiae eintrugen, und die neuerdings bei Hartknoch in Leipzig veröffentlichten

„Geflügelten Stunden" (3 Bde.). Lorm macht hier, wie übrigens in allen seinen Schriften, vollkommen den Eindruck eines Autors, der „schreibt, weil er etwas zu sagen hat". Jeder Satz enthält wirklich einen Gedanken, jedes Wort scheint dem tiefinnersten Bedürfnisse nach Mittheilung und Gestaltung entflossen zu sein. Dabei ist Lorm ein sehr anmuthiger und origineller Stilist. Das einzige was wir an seiner Diction zu tadeln hätten, ist die hin und wieder gar zu vollblütig auftretende Anhäufung von Pointen und die überaus große Neigung zu Antithesen und Paradoxen, die zwar in manchen Fällen sehr packende Resultate liefert, aber ebenso häufig den Eindruck einer verstimmenden Absicht hervorruft. Gleich auf der ersten Seite der „Philosophisch-kritischen Streifzüge" finden wir diese Freude am Antithetischen durch ein charakteristisches Beispiel vertreten.

„Nicht jederman ist glücklich, der sich für weise, aber jedermann ist weise, der sich für glücklich hält."

Solche Wendungen finden sich bei Lorm sehr häufig. Dieses Concentriren der Pointen wirkt, wenn es in gesteigertem Maße vorkommt, auf den Geist des Lesers ungefähr so wie Fleischextract auf den Gaumen. Man fragt sich, warum der Autor auf Einer Seite das geistige Material für die Suppe eines ganzen Kapitels verpulvert. Man lechzt nach Verwässerung. Es gibt

hier eine richtige Mitte. Die schale Brühe des Alltagsschreibers ist allerdings unschmackhaft, aber eine Tasse Bouillon mundet doch besser als das pure Fray Bentos.

Derartige Extractseiten befinden sich indeß auch bei Lorm in der Minorität. In der Regel macht seine Darstellung den Eindruck einer klaren, gesättigten Fülle, eher etwas zu stark als zu schwach, höchst gesund für den geistigen Organismus, wenig überflüssiges Fett, aber viel Muskulatur ansetzend. Lorm gehört neben du Prel und Kürnberger zu den anregendsten Feuilletonisten der Gegenwart. „Jedes Gedicht", sagt Karl Gutzkow, „muß aus zwei Theilen bestehen, aus einem sichtbaren Gerüste und aus einem Nachklange, der so mächtig ist, daß er den Hörer zwingt, ein zweites Gedicht, die Erklärung eines Gesehenen oder Gehörten, in sich nachzuschaffen. Oft liegt das wahre Gedicht gänzlich außerhalb des Wortes, und man muß es gleichsam erst machen, wenn man die anregenden Worte vernommen hat." Das Gleiche gilt von den Feuilletons Lorm's, du Prel's und Kürnberger's. Wenn wir das Blatt aus der Hand legen, so beginnt unser Geist das Gelesene nachzubilden, auszubauen. Wir werden selbst schöpferisch thätig, wir entdecken in unserem Innern eine ungeahnte Fundgrube von Gedanken.

Aus den „Philosophisch-kritischen Streifzügen"

möchte ich die beiden Aufsätze „Die Muse des Glücks" und „Conventionelle Sittlichkeit" als besonders geistvoll herausheben. Wer könnte sich dem feinen, seelischen Duft entziehen, der z. B. aus folgenden Zeilen weht?

„... Das führt am Ende zu der Annahme, daß das Glück weder ein Begriff noch ein Besitz, weder ein Kind der Vernunft noch des Reichthums, sondern ganz und gar eine angeborene Gabe, ein Talent ist, das sich zuweilen bis zum Genie steigert. Es gibt eine Muse des Glückes, wie es eine Muse des Gesanges und eine der Dichtkunst gibt. Die Alten haben vergessen, ihr einen Namen zu geben, doch ist sie um so gewisser gleich ihren neun Schwestern eine Tochter Mnemosyne's, als sie, die holde zehnte Muse, zu einem Verinnerlichen und zu der merkwürdigsten, geheimnißvollen Erinnerung leitet. Denn es gibt keinen wahrhaften Genuß, der die Seele nicht wie eine Erinnerung überkäme. Der Liebende, der zum ersten Mal den Strahl der Erwiderung aus dem Auge der Geliebten erlauscht, schwelgt in einem Zustande von Seligkeit, der ihm ebenso heimlich vertraut als völlig neu erscheint; er glaubt zu empfinden, was er in einer Welt, die hinter seiner Geburt liegt, schon einmal erlebt hätte. Der Dichter, der Künstler, im Moment des beglücktesten Schaffens, wenn es ihm gelingt, sein Höchstes zum Ausdruck zu bringen, er meint nicht zu denken, zu bil-

den, er wähnt sich nur zu erinnern. Die Muse des Glückes ist eine Tochter Mnemosyne's, ihr unbekanntestes, bescheidenstes Kind, ein namenloses Wesen, das nicht einmal einen Lorbeer zur Verfügung hat, aber immer eine Muse. Die Kunst, glücklich zu sein, kann daher nicht gelehrt, sondern nur von demjenigen, der sie kraft seiner Natur besitzt, geübt werden. Man lehre einen Menschen Honig aus der Blume zu ziehen! Die Bienen brauchen es nicht zu lernen, und die andern können es nicht lernen. Und das Beispiel ist nicht ohne Grund gewählt, denn die Kunst, glücklich zu sein, ist zum Theil auch die Kunst, Honig aus allen Blumen zu ziehen, ja mehr noch: alles was da wächst, zu einer Blume zu machen, aus der sich Honig ziehen läßt. Die Jünger dieser Kunst lassen sich indessen nicht mit einem einzigen Worte charakterisiren. Sie zerfallen in verschiedene Rangstufen, vom halbbewußtlosen Schlummer dessen, der sich nach wenigen Dingen sehnt, weil er nur wenige Dinge kennt, bis zur wachen, weltüberschauenden Einsicht des menschlich Vollendeten, der die Dinge allzu genau kennt, um sich noch nach irgend etwas zu sehnen. Was aber jener untersten und dieser höchsten Stufe das Gemeinsame ist, was sie eben zu Tönen derselben Scala verbindet, das ist die Abwesenheit der Leidenschaft; dort, weil sie zum Kampfe mit ihr überhaupt noch nicht her=

ausforderte, hier, weil dieser Kampf bereits bestanden und die Leidenschaft überwunden ist."

Aus einem Werke wie die „Philosophisch-kritischen Streifzüge" oder die „Geflügelten Stunden" läßt sich im Grunde sehr schwer etwas Einheitliches citiren, weil hier jeder Gedanke die früheren voraussetzt, mit Einem Worte, weil wir das philosophische Feuilleton vor uns haben, das nicht, wie die phantastischen Wanderungen eines Theodor Mundt, aus lauter Fragmenten besteht, sondern vielmehr sehr häufig eine philosophische Abhandlung, ja mehr als das, eine Weltanschauung in nuce enthält.

Elftes Kapitel.

Du Prel. Kürnberger. Noiré.

Das Verhältniß du Prel's zu Hieronymus Lorm haben wir bereits im Vorstehenden kurz angedeutet. Beide Feuilletonisten weisen auf dem philosophischen Gebiete im engern Sinne eine große Verwandtschaft auf. Doch ist du Prel überdies ein Naturforscher mit umfassenden Kenntnissen, der das große Verdienst hat, die irrationelle Thorheit des Widerstreites zwischen Philosophie und exacter Wissenschaft in eine möglichst grelle Beleuchtung zu stellen.

Karl Freiherr du Prel wurde am 3. April 1839 in Landshut als der Sohn eines Rechtsanwaltes geboren. Er besuchte das Gymnasium zu München, war längere Zeit in der königlich bairischen Pagerie, studirte dann drei Semester lang auf der Münchener Hochschule und trat im Jahre 1859 als Junker in die bairische Armee ein, wo er den Hauptmannsgrad erreichte. Im Jahre 1866 machte er als bairischer Oberlieutenant den

Krieg gegen Preußen mit, 1870 und 1871 war er Commandant eines Depots gefangener französischer Offiziere in Neuburg an der Donau. Im Herbste 1872 quittirte er den Dienst, um sich ganz den Wissenschaften und der Schriftstellerei zu widmen. Schon im Jahre 1868 hatte die Universität Tübingen dem damaligen Oberlieutenant auf Grund seiner Schrift „Oneirokritikon" (der Traum vom Standpunkte des transscendentalen Idealismus) den Doctortitel verliehen. Jetzt folgte eine Reihe theils streng wissenschaftlicher, theils mehr feuilletonistischer, aber gleichwol vom Geiste echter Wissenschaftlichkeit getragener Schriften, die dem Autor im Jahre 1874 seitens der Philosophischen Societät in Berlin die Ernennung zum Ehrenmitgliede „auf Grund eminenter Leistungen im Gebiete der Naturphilosophie und Empirie" eintrugen. Die hervorragendste dieser Schriften ist die geistsprühende Studie „Der Kampf ums Dasein am Himmel", eine Ausarbeitung von feuilletonistischen Aufsätzen, die zuerst in der Wiener „Deutschen Zeitung" erschienen waren. Du Prel sucht in dieser ebenso originellen als tiefsinnigen Studie den Nachweis zu liefern, daß die Darwin'sche Formel auch für die Mechanik der Sternenwelt Gültigkeit hat. Die Darstellung ist klar, an einzelnen Stellen sogar poetisch und stimmungsvoll. Auch hier haben wir, wie bei Lorm, das

Gefühl, daß es die Gedanken sind, die sich den Leib der Diction bauen. Die pessimistische Weltanschauung von der Nichtigkeit alles Seins schimmert überall durch. Als charakteristisch citiren wir die folgende Stelle:

„So können wir also der Folgerung nicht entfliehen, daß unsere Planeten dem unvermeidlichen Schicksale entgegentreiben, in die Sonne zu stürzen, welche gleich dem Kronos der Griechen ihre eigenen Kinder aufzehren wird. Die Planeten werden dahin zurückkehren, wo sie ihren Ursprung genommen, und der glühende Sonnenball, der ihre Wiege gewesen, wird auch ihr Grab sein. Mit Zahlen freilich läßt sich der Eintritt dieses Ereignisses nicht bestimmen; wir wissen nur, daß, würde dieses Schicksal unserer Erde auch nur in mehreren Millionen Jahren bevorstehen, eine Verkürzung der großen Bahnachse innerhalb historischer Zeit sich schon bemerklich gemacht haben müßte. Da dieses nicht der Fall ist, so müssen wir in eine noch viel entferntere Zukunft das Ereigniß verlegen, das gleichwol unvermeidlich ist. Es ist uns zudem der allerdings zweifelhafte Trost gegeben, daß Mercur und Venus zuerst von ihrem Schicksale ereilt werden, daß also die allfällig noch vorhandenen Bewohner der Erde nicht unvorbereitet sein werden. Dann aber, wenn unser Planet nach vollständig ermatteter Tangentialgeschwindigkeit in die Sonne

stürzen wird, dann werden die Bewohner ferner Fix-sterne das prachtvoll schweigende Schauspiel des Auflo-derns unserer Sonne genießen, das für unser Planeten-system die Bedeutung haben wird, daß wieder ein wei-teres Glied desselben untergegangen ist, und daß alle Thaten der Menschheit in der Geschichte, alle Errungen-schaften des menschlichen Geistes, alle Freuden und Lei-den der irdischen Geschöpfe in der Nacht der Vergessen-heit begraben liegen."

Auch direct als theoretischer Philosoph ist du Prel für die Lehrsätze des Pessimismus in die Schranken ge-treten. So in der köstlichen Feuilleton-Serie: „Der gesunde Menschenverstand vor den Problemen der Wissenschaft" (Berlin). Du Prel bekundet in diesem Werke ein polemisches Talent, wie es seit Lessing nicht zermalmender und geistblitzender ausgeübt worden ist. Die Schrift kehrt sich gegen die oberflächliche Abhand-lung Fischer's, der unter dem Titel „Ein Schmerzens-schrei des gesunden Menschenverstandes" die Philosophie Eduard von Hartmann's zu widerlegen suchte. Daß sich gar manches in dem System des Berliner Philoso-phen antasten läßt, ist kaum zu bezweifeln. Daß dies aber nicht von Seiten eines gänzlich unphilosophischen Empirikers geschehen darf, darüber wird selbst in dem Lager der competenten Gegner Eduard von Hartmann's

keine Meinungsverschiedenheit herrschen. Karl du Prel sucht in erster Linie den Standpunkt der freien philosophischen Forschung zu wahren, indem er dem sogenannten gesunden Menschenverstande, der alle Dinge auf Erden so verteufelt klar findet, gründlich zu Leibe geht und den kläglichen Patron nicht übel zerbläut und zerschunden vor die Thüre setzt. Diese Einleitung ist ein feuilletonistisches Meisterstück. Klare, durchdringende Logik verbindet sich hier mit der wunderbarsten ironischen Anmuth zu einer wahrhaft classischen Wirkung.

„Wo man mit der Berufung auf Gründe zu Ende ist," so klagt unser Autor, „da wird als letzter Trumpf der „gesunde Menschenverstand" ausgespielt; „denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein". Durch Gewohnheit hat es sich gleich anderen Schlagwörtern eingebürgert und ist uns unentbehrlich geworden; man spricht es aus, ohne etwas Bestimmtes dabei zu denken — es ist das gar so bequem — man hört es in gleicher Weise an und läßt es gelten, ja man läßt sich vom „gesunden Menschenverstande" terrorisiren; aber niemand denkt daran, den Burschen einmal nach seinem Wanderbuche zu fragen. Ihn so unangefochten herumlaufen zu lassen, möchte nun so hingehen, wenn er sich wenigstens in den Grenzen der Bescheidenheit hielte. Aber das ist keineswegs der Fall; vielmehr in-

volvirt der Name selbst schon, den er sich beilegt, eine stete Beleidigung. Indem er sich den gesunden Menschenverstand nennt, spricht er zugleich aus, daß der Verständigkeit derjenigen, die nicht zu den Seinen gehören, etwas Ungesundes, etwas Krankhaftes, anhafte . . . Arbeit, gründliches Forschen, Vorsichtigkeit im Urtheile gelten ihm nichts. Er, welchem die Probleme nur bis zu sehr geringer Tiefe problematisch erscheinen, hält jede darüber hinausgehende Vertiefung für bloße Grübelei, gleicht darum aber auch einem Menschen, der die Objectivität seines Horizonts demonstriren wollte. Weil ihm sein Horizont die objective Grenze der Erscheinungen ist, urtheilt er auch in allen Dingen, soweit er sie überblickt, mit schnellfertigem Urtheile; soweit sie außerhalb seines Bereiches, mit einfacher Negation, wie etwa: Alle Philosophie ist Unsinn. Dies und die allgemeine Fassung seiner Urtheile ist ihm charakteristisch, theils weil er mit seinem geringen Vorrath an Urtheilen die ganze Fülle der Erscheinungen zu umspannen hat, theils weil in der That die unterscheidenden Differenzen in den Einzelerscheinungen seinem oberflächlichen Blicke entgehen. Seine Darstellungen der geistigen Erscheinungen gewinnen so das Ansehen jener Landschaften in Bilderbüchern, die mit wenigen Grundfarben die ganze Farbenpracht der Natur wiedergeben wollen."

So untersucht du Prel zunächst die verschiedenen Ingredienzien des „gesunden Menschenverstandes“ und weist nach, daß es vorzugsweise die Unwissenschaftlichkeit ist, die auf ihn pocht. „Fragt man ihn, auf Grund welcher Titel er denn sich das Recht der Majorisirung anmaße, so kann er nur auf die ihm gegebene Möglichkeit der Majorisirung verweisen. Er weiß nichts zu sagen, als daß er eben von der Mehrheit der Menschen als competent anerkannt wird. Er nennt sich den common sense, den allgemeinen oder gemeinen Menschenverstand, und diese Allgemeinheit, diese seine Verbreitung gilt ihm als Beweis seiner Gesundheit.“

Du Prel erörtert nun mit objectiver Ruhe die Irrigkeit jener Ansicht, die da behauptet: „Vota non ponderantur sed numerantur“. „Bedürfte es überhaupt eines Beweises, daß dieser Grundsatz abgelehnt werden muß, so würde es doch genügen, einfach darauf zu verweisen, daß die Geschichte des menschlichen Geistes Entwickelung ist. Wir haben nicht die ganze Wahrheit, sondern wir suchen und erringen sie allmählich. Nun aber beginnt die Wahrheit naturgemäß in jedem einzelnen Falle als Ansicht der Minorität, ja eines Einzelnen, und lediglich ihrer inneren Tüchtigkeit verdankt sie es, daß sie im geistigen Kampf ums Dasein sich erhält; erst allmählich wird sie von der Majorität adoptirt.

Einer neu auftauchenden Ansicht als Beweis ihrer Unrichtigkeit die gegentheilige Ansicht der Majorität vorzuhalten, geht daher durchaus nicht an. Was allein entscheidet, ist, ob sie im Kampf ums Dasein sich erhält, ob sie schließlich von der Majorität angenommen wird oder nicht."

Und nun folgt eine köstliche Persiflage auf die von dem „gesunden Menschenverstande" vorgebrachte Behauptung, daß die allgemeine Verbreitung einer Ansicht a priori ihre Richtigkeit garantire:

„Der historischen Thatsache, daß das goldene Kalb des Irrthums immer von der Menge umtanzt wird, daß die öffentliche Meinung dem nachfolgenden Culturhistoriker unvermeidlich zur öffentlichen Stupidität wird, kann sich der „gesunde Menschenverstand" nicht verschließen, soweit es die Vergangenheit betrifft; aber er statuirt für die Gegenwart, für den jeweiligen fraglichen Fall jederzeit eine Ausnahme. Doch ist ihm allein dadurch beizukommen, daß ihm vorgehalten wird, wie er durch sein Princip mit sich selbst in Conflict geräth. Und dies kann nicht schwer fallen."

Du Prel erbringt den hier geforderten Beweis aus der Geschichte des „gesunden Menschenverstandes":

„Bei den Aegyptern ließ der „gesunde Menschenverstand" gar keine Discussion darüber aufkommen, ob

Zwiebel heilig seien und angebetet werden müßten oder nicht: „O sanctas gentes, quibus haec nascuntur in horto Numina!“

„Bei den Römern bestand der „gesunde Menschenverstand“ darauf, daß vor jeder Schlacht die Eingeweide des Federviehs zu Rathe gezogen würden. Vor wenigen Jahrhunderten belächelte der „gesunde Menschenverstand“ die Lehre von den Antipoden, welchen ja die Röcke über den Köpfen zusammenschlagen müßten, und der Papst vernichtete mit einem Federstrich seiner Bulle dieselben Antipoden, zu deren Bekehrung hinterher seine Nachfolger gar nicht genug Missionare auftreiben konnten. Im Mittelalter verbrannte der damalige „gesunde Menschenverstand“ die Hexen. Anfangs unseres Jahrhunderts hielt einer der erleuchtetsten Köpfe seiner Zeit, Napoleon I., denjenigen für einen Narren, der ihm die Verwendbarkeit des Dampfes als Motor für die Schifffahrt vordemonstriren wollte — und bei seiner Reise nach Sanct-Helena rauschte der erste Dampfer an Napoleon vorüber!

„Kurz, die Geschichte des „gesunden Menschenverstandes“ ist es selbst, die sein Urtheil spricht. Er ist ein Chamäleon nicht nur der Zeit, sondern auch dem Raume nach. Bei den Chinesen herrscht ein anderer „gesunder Menschenverstand“ als bei uns, ja jenseit des

Rheins ein anderer als diesseit. In zeitlicher und geographischer Begrenzung allein kann der Werth dieser cursirenden Münzen einigermaßen festgestellt werden.

„Der „gesunde Menschenverstand“ ist überall und in jedem Jahrzehnt ein anderer. Seine Geschichte ist ein ewiges Sichblamiren. Seiner Natur nach zwar ist er ungemein conservativ, aber seine Widerstandskraft ist lediglich das Trägheitsgesetz des jeweilig Angenommenen. Was im Fortschritte des Geistes anfänglich nur in den Köpfen weniger aufgeht, vom „gesunden Menschenverstande“ aber verworfen wird, das wird bald, wenn es sich Bahn gebrochen hat, selbst als Bestandtheil desselben angesehen. So zeigt er sich als ein ganz trauriger Nachzügler, der aus sich selbst gar nichts schöpft, als das retardirende Moment des Fortschrittes. Was seinen jeweiligen Inhalt bildet, ist eben das, was vor kurzem noch mit überlegenem Lächeln von ihm abgelehnt wurde. Sein Inhalt wird ihm von außen durch seinen Gegner gegeben, durch denjenigen Verstand bestimmt, im Unterschiede von welchem er sich eben noch den „gesunden“ nannte.

„Die allgemeine Geltung einer Ansicht ist also durchaus kein Kriterium ihrer Wahrheit, sondern weit eher das Gegentheil. „Habe ich etwas Dummes gesagt?“ sprach auf der Rednerbühne ein Athenienser zu

den hinter ihm stehenden Freunden, als ihm das Volk Beifall klatschte. Von dieser allgemeinen Geltung aber abgesehen, bleibt dem „gesunden Menschenverstande“, da er eingestandnermaßen unwissenschaftlich ist, nichts für Motivirung seines Urtheils, als das Plausible. Das Plausible aber ist dasjenige, was zu dem jeweiligen intellectuellen Standpunkte sammt allen seinen Vorurtheilen am besten paßt, ja es ist um so mehr plausibel, je mehr diese Vorurtheile gewahrt sind, darum hat der „gesunde Menschenverstand“ vor nichts größeren Widerwillen als vor dem Paradoxen, weil dieses eben das Nichtplausible hervorkehrt. Während Tiefsinn beim „gesunden Menschenverstande“ schlechthin ausgeschlossen ist und als ungesund gilt, reicht sein Scharfsinn eben nur so weit, die Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten des zu Beurtheilenden mit dem System seiner Ansichten und Vorurtheile herauszufinden, aber keineswegs zu erkennen, ob diese durch die fremde Ansicht nicht etwa doch bedroht seien. Nach dem Vergleiche mit dem gegebenen dogmatischen Maßstabe fällt er dann sein Urtheil, d. h. die Sache erscheint ihm plausibel oder verdreht. Darum kommt aber auch der „gesunde Menschenverstand“ auf theoretischem Gebiete nicht über die triviale Phrase und den impotenten Dilettantismus hinaus. Die Wissen-

schaft aber kann nur gefördert werden, wenn das Bewußtsein der geschichtlichen Continuität der wissenschaftlichen Entwickelung, sodann Sachkenntniß in der Basis des empirischen Materials und Klarheit über die Principien der Methode des Erkennens vorhanden sind; alle drei Elemente aber, die doch den wissenschaftlichen Charakter erst begründen, fehlen dem „gesunden Menschenverstande“.“

Ich habe von dieser prächtigen Darlegung einen größern Passus citirt, weil sie mir für das moderne philosophische Feuilleton typisch zu sein scheint. Im Folgenden wird nun Herr Fischer mit einer olympischen Ueberlegenheit zu Grunde gerichtet.

Du Prel besitzt das nicht genug zu rühmende Talent, selbst mitten im Abstracten jene geistvolle Anschaulichkeit zu erreichen, die wir als so wesentlich für die feuilletonistische Darstellung betont haben. Er verfügt dann sogar über einen vornehmen kecken Humor, der sehr wohlthuend gegen die trockene Alltäglichkeit der Schulgelehrten contrastirt. Höchst glücklich ist er in der Wahl seiner Gleichnisse und Beispiele. Er verknüpft die Theorie organisch mit der Praxis. So vermag ihm selbst der Laie zu folgen. Hören wir zum Beleg dieser Wahrheiten noch die folgende Stelle.

In seinem Aufsatze „Zur Philosophie des Unbewußten“ schreibt unser Autor:

„Von dem Augenblicke an, da das Erkenntnißvermögen in den organischen Proceß der Natur sich einschiebt, wird die weitere Entwickelung dahin gehen, eine möglichste Uebereinstimmung der Erkenntnißformen mit den Formen der äußern Realität herbeizuführen. Das der Wirklichkeit sich anpassende Gehirn muß die Formen dieser Wirklichkeit als selbsteigene Formen erwerben. In einer Welt, darin alles nach dem Causalitätsgesetze geschieht, müssen Individuen sich entwickeln, welche causaliter denken, und zwar um so mehr, je höher sie in der organischen Stufenleiter stehen. Werfen wir z. B. vom Fenster aus einem intelligenten Hunde Stückchen Brot auf die Straße, so wird er sie auflesen, aber schon nach dem ersten Mal emporblicken, die Ursache davon zu erkennen. Nicht so das Schwein; es würde in einem fort fressen, als wäre der biblische Mannaregen an der Tagesordnung. Beim Menschen ist die Anlage, bei jeder Erscheinung eine Ursache vorauszusetzen, am stärksten befestigt; und zwar bezeichnet jede Gehirndisposition, welche nach natürlichen Ursachen forscht, den entwickeltern Zustand, während im Wunderglauben noch der naive Standpunkt unserer frühesten Voreltern sich verräth.“

Hier setzt sich alsbald der Gedanke in Anschauung

um. Selbst der beschränkte Kopf, der die Introduction nur unvollständig begriffen hat, fühlt beim Anblick der beiden symbolischen Vierfüßler instinctiv, daß es sich biologisch um die Priorität der Causalität handelt; der Entwicklungsgang dieser Erwägung erscheint ihm hier gleichsam auf drei verschiedenen Stufen in objectives Fleisch und Blut verwandelt.

Unter den philosophischen und naturwissenschaftlichen Feuilletons du Prel's machen wir noch die folgenden namhaft:

Eine Serie von Aufsätzen, betitelt „Darwin in der Astronomie", eine Ergänzung der Schrift „Der Kampf ums Dasein am Himmel". Diese Feuilletons erschienen zuerst in der „Literatur" im Jahre 1874. Sie erweitern den im „Kampf ums Dasein" versuchten Gedanken, die Darwin'sche Theorie auf die unorganische Natur zu übertragen. Rudolf Falb hat die Theorie du Prel's am 4. Dec. 1873 in der „Neuen Freien Presse" angegriffen, nachdem erst drei von den sieben Feuilletons erschienen waren: jedenfalls eine etwas voreilige Polemik. Ein Feuilleton vom 12. Dec. desselben Jahres, das in der „Deutschen Zeitung" erschien, brachte du Prel's Erwiderung. Seitdem haben diese Arbeiten du Prel's ausschließlich günstige Recensionen erfahren, so in der „National-Zeitung", im „Ausland" und im „Literarischen Centralblatt".

In die gleiche Kategorie des philosophisch-naturwissenschaftlichen Feuilletons gehören du Prel's Aufsätze „Ueber die Metaphysik der Geschlechtsliebe in ihrem Verhältnisse zur Geschichte", „Ueber die Mehrheit bewohnter Sterne" und ähnliches. Auch als militärischer Schriftsteller ist du Prel ab und zu thätig gewesen. So in seinen „Aphorismen über die französische Armee", Feuilletons, die in der alten Wiener „Presse" erschienen.

Zum Schluß gestatte man uns noch ein Wort über du Prel's touristische Feuilletons. Er hat neuerdings eine Sammlung solcher Reise- und Wanderskizzen, betitelt „Unter Tannen und Pinien", in Karl Denicke's Verlag (Berlin) herausgegeben, Arbeiten, die zumeist in Wiener Blättern erschienen sind. Du Prel zeigt sich hier als feiner Beobachter und knapper Stilst. Doch tritt seine Grundeigenschaft als Naturphilosph auch in diesen Arbeiten überwiegend zu Tage; denn gerade da, wo er auf dieses Gebiet hinüberstreift, werden seine Reiseskizzen am interessantesten. Den blendenden Zauber des socialen Lebens zu schildern, wie dies Hans Wachenhusen und Julius Rodenberg mit so großem Erfolge versuchen, ist seine Sache nicht. Für eine solche Aufgabe ist er zu sehr Denker und zu wenig Poet.

Ferdinand Kürnberger ist der dritte im Bunde der philosophischen Feuilletonisten. Während jedoch Lorm

seine philosophische Erkenntniß in poetische Stimmungen verwandelt und so, von bitterm Weh erfüllt, die Nichtigkeit der Existenz predigt, vertritt Kürnberger jene minder trübselige Auffassung, die neuerdings der anonyme Herausgeber der „Psychologischen Beobachtungen" sehr klar präcisirt hat:

„Wenn die pessimistische Weltanschauung eines Menschen aus den Einzelerfahrungen abstrahirt worden ist, die er an sich selbst gemacht hat, dann wird er gleichzeitig melancholisch, verstimmt, in seinem Herzen verbittert sein. Wer hingegen auf das Unglück der Menschen durch die Philosophie aufmerksam geworden ist, den wird diese theoretische Erfahrung nicht nothwendig melancholisch stimmen. Denn hundert Leiden, die wir sehen, machen bei weitem nicht so melancholisch wie eins, das uns selbst betrifft. Wenn der Beobachter aber gar seine Resultate publicirt, so ist die Freude über jede neue Beobachtung, wie traurig sie auch immer sein mag, größer als der Schmerz, den er als Menschenfreund empfindet. Somit kann derjenige, welcher die Menschen als unglücklich schildert, selbst ein verhältnißmäßig heiterer Mensch sein."

Ganz in diesem Sinne spricht Kürnberger von einem Glück des Pessimismus und von einem Unglück des Optimismus. „Die Selbstmörder," so schrieb er

beim Tode Arthur Müller's, „die Selbstmörder liefert nur die optimistische Sekte, die pessimistische nie."

So viel über Kürnberger's Weltanschauung. Was den Stilisten Kürnberger anlangt, so besitzt er eine kernige Knappheit der Diction, eine große Originalität der Gleichnisse und eine wunderbare ironische Kraft, die dem profanen Volk wie ein schneidiger Nordwind durch Mark und Bein geht, dem Dogmengläubigen aber, der gegen das freie Treiben der philosophischen Forschung verständnißlos und intolerant ist, als ruchlose Blasphemie erscheint.

Kürnberger's Feuilletons sind von Gedanken und Anschauungen geradezu gesättigt, daher sie denn dem Leser überaus reichen Stoff zum Selbstdenken liefern. Bei der großen Ideenfülle, die sich hier auf engem Raume zusammenfindet, kann natürlich jeder einzelne Gedanke nur flüchtig skizzirt sein; ja oft begnügt sich der Autor mit einer fast symbolischen Andeutung: aber gerade das ist echt feuilletonistisch. Uebrigens stellt Kürnberger wie Lorm an seine Leser gewisse Bildungsansprüche, die das „große Publikum" schwerlich befriedigen dürfte. Man muß philosophisch geschult sein, um beispielsweise den tiefen Sinn der folgenden Apostrophe zu verstehen, die für den Durchschnittsmenschen ein Passus ist wie jeder andere:

„Armer Poet, der nicht wie Goethe von den Griechen, von Kant, von sich selbst erzogen worden! Denn noch ist Kant nicht der Lehrer der europäischen Menschheit; die Regierungen Europas lehren in ihren Schulen vielmehr den Widerspruch Kant's, die Zweckmäßigkeits-, ja die Glückseligkeitslehre! Armer Poet dieser Schule! Nicht zwanzig Wochen dürfen vergehen, und du erharrst „fieberhaft“ den Bescheid der Intendanz, den Zweck der Aufführung, „die eigentliche Lebendigwerdung“ deines Stückes, d. h. die angezündeten Lampen, die angestrichenen Gesichter, die falschen Bärte, die rothen und grünen Fetzen der Garderobe!

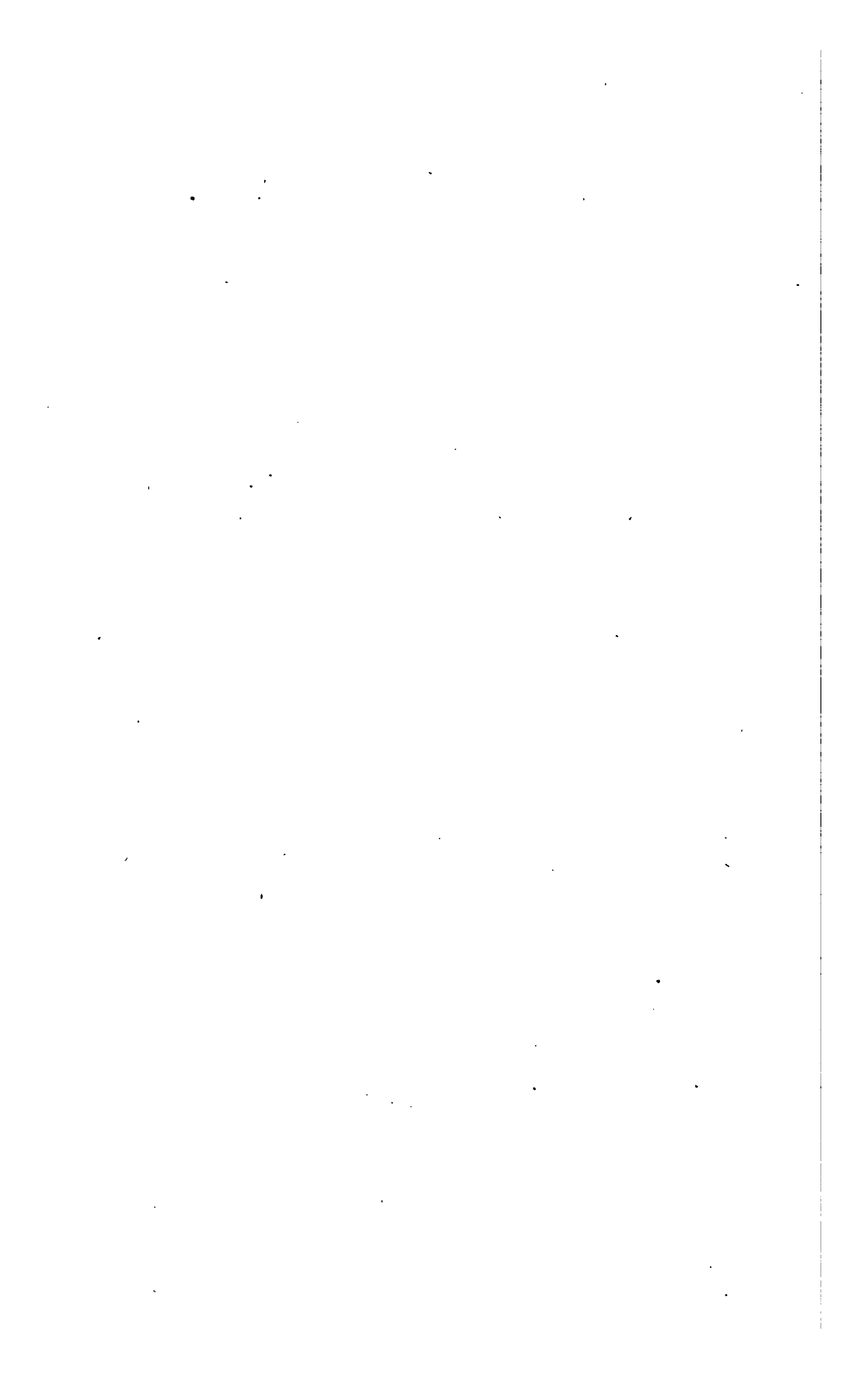
„Da ist der Bescheid. O dieser Intendant! O diese Menschen! O diese Welt! Aufregung — Verbitterung — und nur das! Immer fort, immer geradeaus auf dieser Ich-Linie! Kein einziges Mal dich mit dem schönen pessimistischen Gedanken calmirt, daß die Natur im Intendanten waltet, wie sie überhaupt waltet, d. h. dich und deine Zwecke nicht kennt. Ha, dieser Intendant, wenn du auf einem Balken im Ocean mit ihm triebest, würde dich hinabstoßen, falls er der Stärkere wäre, wie in seiner Kanzlei! In seiner Kanzlei aber hat er dir nur ein paar Scenen gestrichen. Wie glücklich kommst du im Kampfe mit der Naturbestie noch weg!“

Kürnberger hat die wichtigsten seiner Feuilletons unter dem Titel „Siegelringe" zusammengestellt.

Den philosophischen Feuilletonisten schließt sich Ludwig Noiré mit seinem „Pädagogischen Skizzenbuche" an. Noiré besitzt im Gegensatze zu der Kürnberger'schen Ironie einen reizenden akademischen Humor. Seine Beobachtungsgabe ist scharf, sein Stil eleganter und blühender als der Kürnberger's Eine Weltanschauung im großen Sinne des Wortes tritt uns aus seinen Schriften schon deshalb minder handgreiflich entgegen, weil seine Objecte den großen Fragen des Daseins ferner liegen. Seine Lebensanschauung aber ist eine klare, freudige, und ein edler Enthusiasmus für alles Schöne und Große verleiht seiner Darstellung einen sympathischen Reiz.

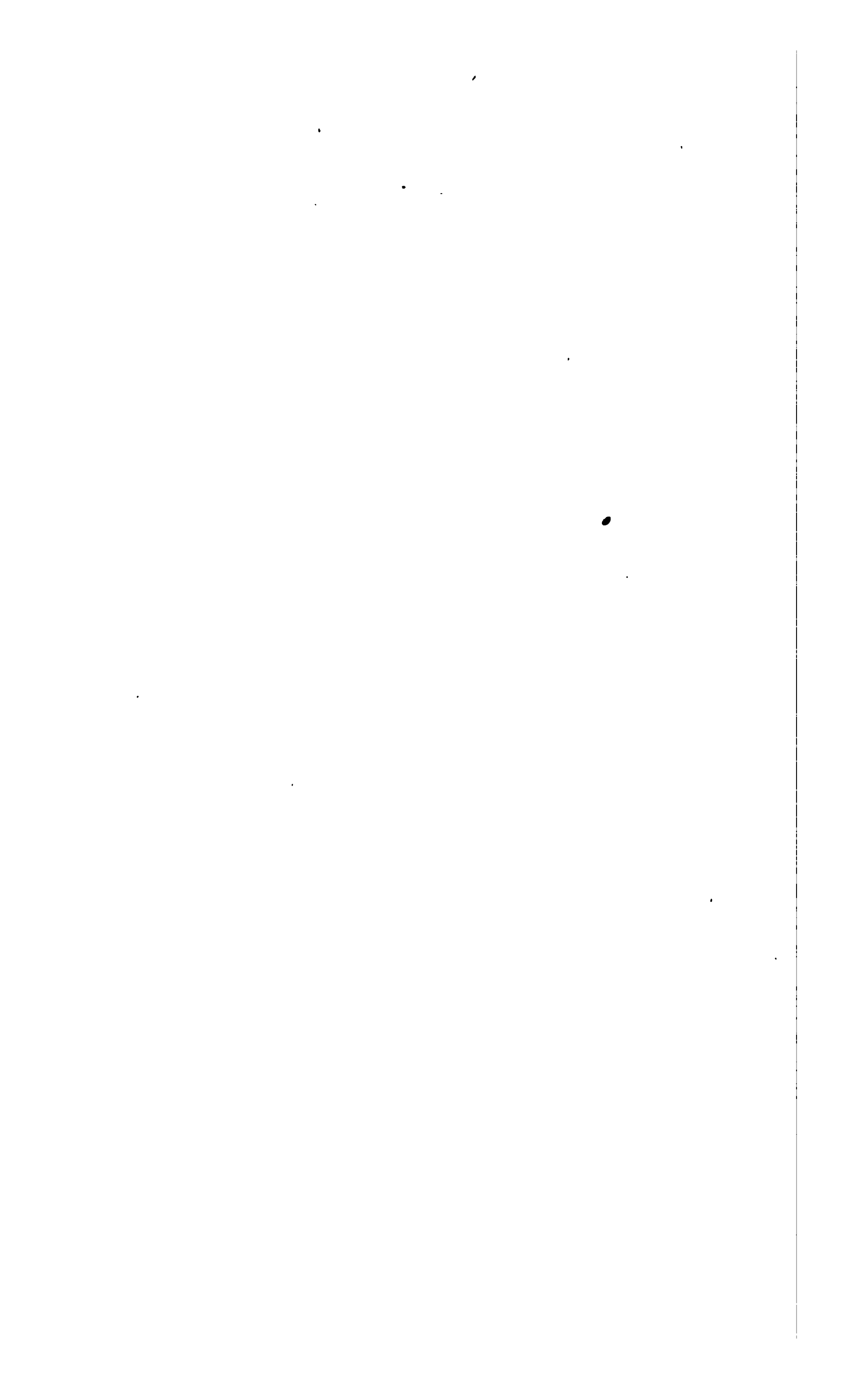
Minder glücklich ist Noiré in seinen „Briefen eines Shakespeareromanen", deren Polemik gegen Rümelin und Benedix sehr häufig der Spitze entbehrt, ja, mitunter geradezu der logischen Erschleichungen überführt werden kann.

Neuerdings hat der Autor ein rein philosophisches Werk veröffentlicht, das nicht mehr in den Bereich unserer Darstellung fällt.



Zwölftes Kapitel.

Das musikalische Feuilleton. Eduard Hanslick.



Zum Schluß noch ein paar Worte über das musikalische Feuilleton. Als den glänzendsten Repräsentanten dieser Species haben wir Eduard Hanslick zu verzeichnen, der überhaupt nur von wenigen Meistern der feuilletonistischen Darstellung erreicht, geschweige denn übertroffen wird. In Hanslick feiert das Feuilleton einen seiner schönsten und reinsten Triumphe. Der österreichische Professor, der da im Rez-de-chaussée der „Neuen Freien Presse" mit der liebenswürdigsten Anmuth seine musikalischen Theorien ausplaudert, ist ein unwidersprechlicher Beweis für die Thatsache, daß die ernste schöpferische Forschung mit dem Tone des Feuilletons sehr wohl vereinbar ist. Man wird nicht zu viel behaupten, wenn man Eduard Hanslick unter die genialsten Aesthetiker unseres Zeitalters rechnet: daß aber dieser Columbus auf dem Ocean der Musikphilosophie gleichwol ein regelmäßiger Gast im Feuilleton jenes

Wiener Journals ist, das beweist, wie richtig wir im Vorstehenden das Wesen und den Werth der feuilletonistischen Darstellungsweise definirt haben.

„Es gibt nicht wenige," so schrieb einmal A. W. Ambros („Wiener Abendpost"), „welche Eduard Hanslick's musikalische Feuilletons, nachdem sie solche gelesen, sorgsam aus der betreffenden Journalnummer herausschneiden und sie zu einem Päckchen zusammengebunden aufbewahren. Sie thun wohl daran. Wer kennt nicht Hanslick als feinen Theoretiker, als Schriftsteller, dessen Arbeiten wie Brillanten funkeln? Brächten uns diese feine Arbeiten auch weiter gar nichts als für den Augenblick berechnete Beurtheilungen der vorübergehenden Erscheinungen, geistvolle, pikante, kritisch scharfe Artikel; die Aufsätze würden immer das Wiederlesen werth sein. Sie enthalten aber noch weit mehr. Warum lesen wir denn z. B. auch in Schumann's gesammelten Schriften mit Genuß und wahrem geistigen Gewinne Recensionen über Novitäten aus den dreißiger Jahren, die längst den Weg aller Makulatur gegangen sind? Weil die kläglichsten Machwerke unbedeutender Tonsetzer Schumann Gelegenheit boten, in jenen Recensionen eine Fülle der herrlichsten allgemeingültigen Kunstansichten zu entwickeln. Das Gleiche gilt nun auch von Hanslick's Kritik."

Der geistige Schwerpunkt Hanslick's ist in seiner reformatorischen Thätigkeit auf dem Gebiete der musikalischen Kunstanschauung zu suchen. Sein epochemachendes Werk „Vom Musikalisch-Schönen" war für die musikalische Aesthetik dasselbe, was Lessing's „Laokoon" für die poetische. Der ungeheuern Majorität einer im Irrthum befangenen Mitwelt gegenüber wies Hanslick hier mit klarer, zwingender Beredsamkeit die kühne und damals geradezu unerhörte Behauptung nach: „Die Darstellung von Gefühlen ist nicht Inhalt der Musik."

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, das bedeutungsvolle Werk auch nur oberflächlich zu analysiren. Für unsere Zwecke genügt, wenn wir hervorheben, daß Hanslick's Darstellung selbst in dieser rein wissenschaftlichen Arbeit alle Vorzüge einer echten Feuilletonistik aufweist. Mit souveräner Hoheit fegt er den Schutt Jahrhunderte alter Vorurtheile aus dem Tempel der Wahrheit hinweg, unbekümmert um das ängstliche Schwirren der Motten, die sich in ihrem behaglichen Dusel gestört fühlen. Wer Perrücken ausklopft, darf sich nicht wundern, wenn ihm der Puder in die Augen fliegt. Hanslick's Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" hat denn auch eine wahre Fluth von Gegenschriften hervorgerufen, deren Inhalt allein ausreichen würde, uns von der Richtigkeit

der Hanslick'schen Theorien zu überzeugen, selbst wenn uns die positive Meinung, wie sie der Autor in seiner Originalschrift ausgesprochen hat, unbekannt wäre. Die Leute schimpfen nämlich, und niemals hat es einen vollgültigern Beweis für die Wahrheit einer Lehre gegeben, als die Erbitterung ihrer Gegner. Das Unbegründete vermag das Gemüth nicht aufzuregen; aber das, was revolutionär in die conservative Trägheit unserer überkommenen Anschauungen hineinfährt und beim besten Willen nicht als phantastische Thorheit verneint werden kann, das bringt uns in Rage; und in Ermangelung geistiger Waffen greifen wir zu dem Prügel der Grobheit. Wer da weiß, daß seine Lehrsätze auf sicherm Grunde beruhen, der läßt sich gern und mit behaglichem Lächeln in eine Debatte ein. Der Dogmengläubige aber, dem bei seiner vernunftwidrigen Weltanschauung nicht recht geheuer ist, der orthodoxe Autoritätsmensch wird einer feindlichen Ansicht gegenüber sofort pikirt und hilft sich mit dem unglückseligen Auskunftsmittel des „Anathema sit“. So ist auch über Eduard Hanslick weidlich geflucht und gezetert worden; aber der Fernhintreffer Apollo läßt die Frösche quaken und wandelt getrost seines Weges. Die ästhetischen Grundsätze Eduard Hanslick's haben in der Zwischenzeit fortwährend an Verbreitung gewonnen. Irrthümer im einzelnen thun

dem schöpferischen Verdienst des genialen Urhebers keinen Abbruch, und sowenig man eine feindliche Invasion zurückschlägt, wenn man irgend ein verspreugtes Häuflein gefangen nimmt, sowenig ist die musikalische Aesthetik Hanslick's widerlegt worden durch die Correcturen, die man ihren Details angedeihen ließ.

Eduard Hanslick ist am 11. Sept. 1825 in Prag geboren. Er studirte dort an dem Conservatorium des berühmten Tomaschek (des Lehrers von A. Dreyschock, J. Schulhoff u. a.) vier Jahre gründlich die gesammte Musiktheorie und Compositionslehre und bildete sich zum fertigen Clavierspieler aus. Gleichzeitig lag er mit großem Fleiße seinen juridischen Studien ob, die er im Jahre 1847 in Wien beendigte. Mit seinem Eintritt in den Staatsdienst (er war mehrere Jahre hindurch Beamter im Unterrichtsministerium) begann er auch seine Thätigkeit als Musikkritiker. Er ist der eigentliche Schöpfer des Musikfeuilletons in Oesterreich und wol auch in Deutschland.

„Was Anno 1846," so schreibt H. Ehrlich in seiner Studie „Eduard Hanslick" (zuerst gedruckt im Payne'schen „Salon", 1874, Heft 9), „eine ernsthafte Musikkritik, wie sie Hanslick zu schreiben unternahm, in Wien bedeutete, kann heute nur von dem begriffen werden, der

zu jener Zeit in der österreichischen Hauptstadt gelebt und die musikalischen Verhältnisse genau gekannt hat. Die jüngere Wiener Generation, welche Hanslick's, Schelle's und Speidel's gediegene und geistvolle Besprechungen liest, hat keine Ahnung von dem, was damals zu Tage gefördert wurde; heutzutage muß, angesichts der obengenannten Männer, der Berichterstatter eines Blattes dritten Ranges fast mehr Fachkenntniß und Bildung besitzen, als damals für irgend einen Hauptkunstrichter nothwendig erschien. Es wird anstatt weitläufiger Darlegungen an dem Hinweise genügen, daß der sehr witzige Saphir, der Redacteur des „Humorist", der nach seinen eigenen Worten von Musik so viel verstand „wie die Katz vom Sonntag", nichtsdestoweniger auch in tonkünstlerischen Angelegenheiten einen unermeßlichen Einfluß ausübte, die erste Persönlichkeit war, welche reisende Virtuosen, Sänger u. s. w. aufsuchten, und die ihnen sozusagen gutes und schlechtes Wetter anberaumen konnte. Während in Leipzig zwei große Musikzeitungen wirkten, deren eine der edle Schumann leitete und größtentheils selbst schrieb, während in Berlin die von Marx gegründete „Musikzeitung" sich großer Theilnahme des Publikums und der Mitwirkung bedeutender Gelehrten erfreute, vermochte die „Wiener Musikzeitung" kaum ein kümmerliches Dasein zu fristen. Ihr Heraus-

geber und die Mitarbeiter waren wackere, gemüthliche Leute, die ihre Herzensergüsse über Musik gedruckt lesen wollten, fünf gerade und unsern Herrgott einen guten Mann sein ließen, und sich um das, was außerhalb Wiens geschah, keine Sorge machten."

Hanslick brachte Ordnung und Leben in diese chaotischen Zustände. Er zeigte zunächst, wie unumgänglich nöthig es ist, eine Materie, die man schriftstellerisch zu behandeln sucht, auch ihrem Inhalt nach zu beherrschen. Er entwöhnte die Wiener von der platten conventionellen Phrase und gab ihnen frische, gesunde und selbständige Gedanken: kurz, er amusirte nicht nur, wie die Saphir und Consorten, er bildete und belehrte auch. Es währte indeß geraume Zeit, bis seine Arbeiten sich die allgemeine Anerkennung erzwangen. Der volle Einfluß seiner Feuilletonistik datirt eigentlich erst seit dem Erscheinen jener epochemachenden Schrift „Vom Musikalisch-Schönen".

Im Jahre 1855 habilitirte sich Hanslick als Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der Wiener Universität. Im Jahre 1861 ward er außerordentlicher, im Jahre 1869 ordentlicher Professor. Gleichzeitig mit der Habilitirung hatte er das Musikreferat der „Presse" übernommen, an der er neun Jahre lang thätig war, bis die 1864 begründete „Neue Freie

Presse" den beliebten Autor mit herüberzog. Bei den Weltausstellungen in London (1862) Paris (1867) und Wien (1873) wirkte er als Juror und Berichterstatter über musikalische Instrumente.

Hanslick's musikalische Feuilletons liegen in verschiedenen Sammlungen vor. So erschien im Jahre 1870 zu Wien „Aus dem Concertsaal" und 1875 zu Berlin „Die moderne Oper". Schon früher hatte Hanslick eine „Geschichte des Concertwesens in Wien" herausgegeben, die sich wie die übrigen Schriften des Verfassers einer sehr beifälligen Aufnahme erfreute. Von seinen sonstigen Arbeiten erwähnen wir noch die „Biographien französischer und italienischer Tondichter" und die „Gallerie deutscher Tondichter". Hanslick's Hauptwerk: „Vom Musikalisch-Schönen" hat im vorigen Jahre die vierte Auflage erlebt.

An Eduard Hanslick schließen sich Otto Gumprecht und Ferdinand Hiller.

Otto Gumprecht wurde im Jahre 1823 zu Erfurt geboren, absolvirte das Gymnasium seiner Vaterstadt und studirte dann in Breslau, Halle und Berlin Jurisprudenz. Im Jahre 1846 zum Doctor juris creirt, wollte er sich der akademischen Laufbahn widmen, trat jedoch 1849 als musikalischer Berichterstatter in die

Redaction der „National=Zeitung" ein. Gumprecht's Feuilletons liegen gesammt vor unter dem Titel „Musikalische Charakterbilder" (Leipzig 1869). Eine zweite Sammlung: „Neue musikalische Charakterbilder" hat soeben die Presse verlassen. Feuilletonistisch gehalten ist auch die bei Leuckart erschienene kritische Abhandlung: „Richard Wagner und dessen Bühnenfestspiel: Der Ring der Nibelungen". Gumprecht bewährt sich in diesen Arbeiten nicht nur als gründlicher Musikkenner, sondern auch als äußerst gewandter und sorgfältiger Stilist; wie er denn auch vielfach auf andern Gebieten des Feuilletons thätig gewesen ist.

Ferdinand Hiller hat seine musikalischen Feuilletons vorzugsweise in der „Kölnischen Zeitung" veröffentlicht. Sie sind gesammelt unter dem Titel „Aus der Tonwelt der Gegenwart".

Räumliche Rücksichten verbieten uns hier ins Einzelne zu gehen; wie wir denn auch lediglich aus diesem Grunde eine Reihe talentvoller Musikfeuilletonisten, wie Ambros, Ehlert u. s. w., unberücksichtigt lassen müssen.

Mit dem musikalischen Feuilleton beschließen wir unsere Wanderung. Wenn dem Leser einzelnes in unserer Ausführung zu breit, anderes zu dürftig erscheint,

so möge er in geneigte Erwägung ziehen, daß eine volle und gleichmäßige Beherrschung des reichen Materials überaus schwierig ist und streng genommen auch nur von demjenigen verlangt werden kann, der eine Geschichte des Feuilletons schreiben will. Beiträge haben das Recht, fragmentarisch zu sein.

Ende des zweiten Bandes.



Inhalt des zweiten Bandes.

